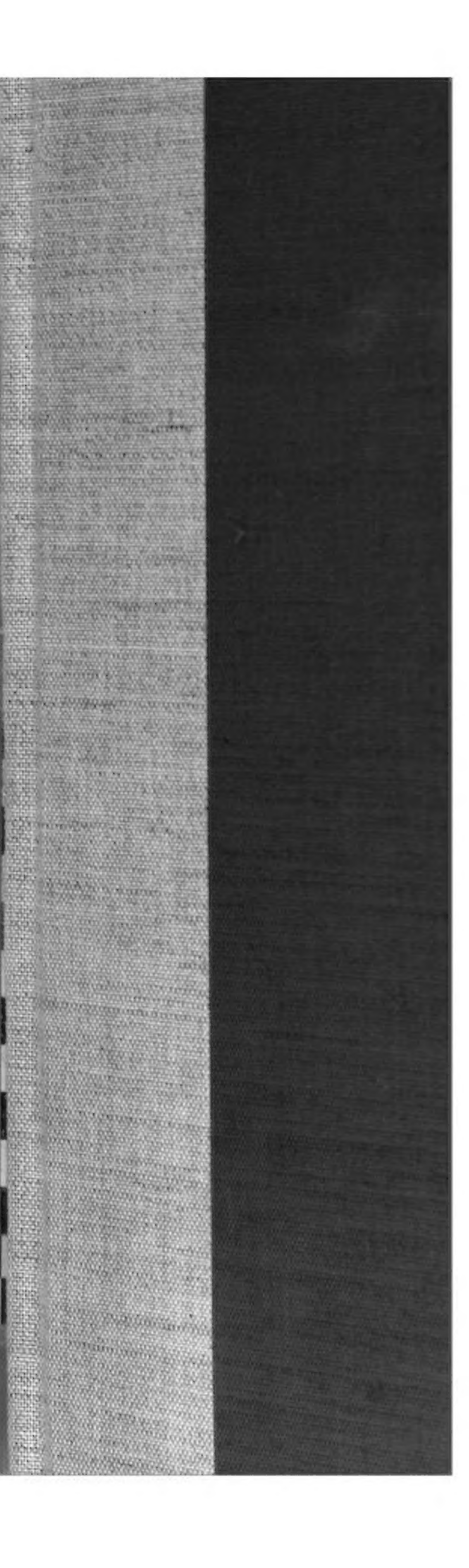
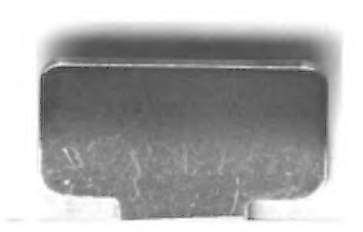


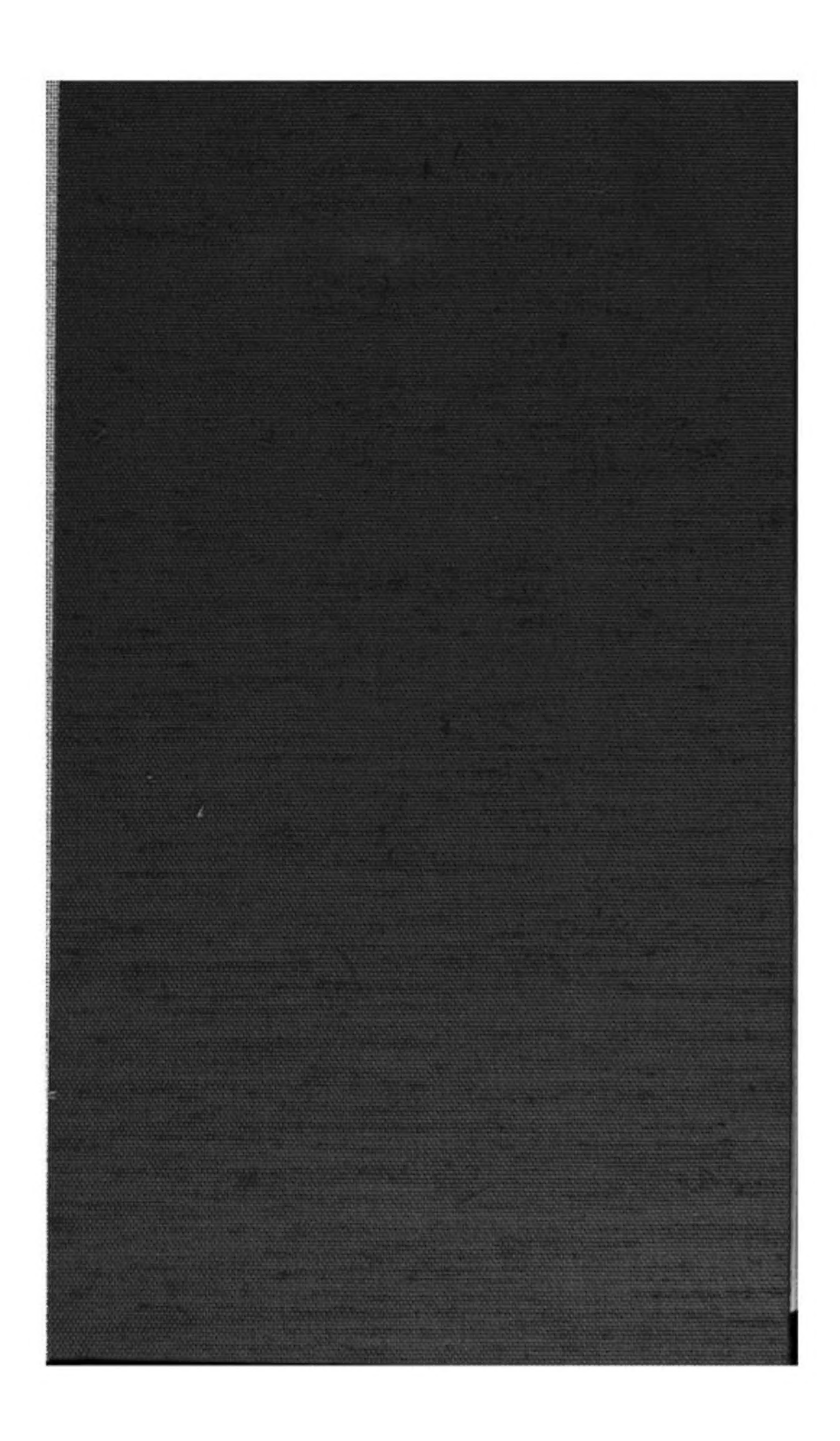



Dei
Sub Numine
Viget




Digitized by Google







Klischees und Druck der Graphischen Kunstanstalten von Alphons Bruckmann in München, Photogravüren und Lichtdruck der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, Text-Papier: weiß Daunendruck der Papierfabrik Carl Scheufelen, Oberlenningen-Teck

Für den Buchhandel in 150 numerierten Exemplaren hergestellt Nr. 91



Frdr. Schneider

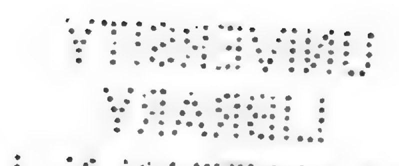
Lichtgravure Bruckmann

Friedrich Schneider
zum 70sten Geburtstage

Studien aus Kunst und Geschichte

Friedrich Schneider

zum siebzigsten Geburtstage gewidmet
von seinen Freunden und Verehrern



Mit Friedrich Schneiders Porträt nach einer Radierung von Peter Halm
18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypie u. a.

Freiburg im Breisgau 1906
Herdersche Verlagshandlung
Zweigniederlassungen in Berlin, Wien, Straßburg, München, St. Louis Mo.





Zur Einführung

Der Jubilar, dem Freundschaft und Dankbarkeit diese Blätter widmen, ist an einem Punkte seiner Laufbahn heute angelangt, wo man Rückschau zu halten pflegt, und wo auch die Öffentlichkeit ein Lebenswerk einzuschätzen und nach dem Anteil an den großen geistigen Bewegungen der Gegenwart zu fragen versucht. Prälat Schneider haben Beruf und Neigung von Anfang an auf ein doppeltes Wirkungsfeld geführt; er ist Priester, und als solcher von vornherein an eine gebundene Marschroute und an ein lokal umgrenztes Arbeitsfeld gehalten. Es muß anderen vorbehalten bleiben, dereinst das priesterliche Wirken und die amtliche, in der Stellung eines Ordinariatsmitgliedes vollzogene Tätigkeit eines Mannes zu würdigen, dem das Gebot der Liebe stets höher als jedes andere galt, und gegenseitige Verträglichkeit als Grundbedingung einer gedeihlichen und steten Kulturentwicklung. Schneider ist aber auch Gelehrter, und ist dies in so eigenartigem Sinne, daß die weitesten Kreise des In- und Auslandes seinen Namen mit Verehrung und Dankbarkeit nennen. Hier hat er eine Wirksamkeit entfaltet, die reich, vielseitig und erfolgreich auf die verschiedensten Gebiete gelehrter Forschung sich erstreckte, auf mehreren ihn als hervorragende, in manch wichtigen und schwierigen Fällen von amtlichen Instanzen wie privaten Persönlichkeiten aufgesuchte Autorität zeigte. Mit manch einschneidenden Fragen der neuzeitlichen Altertumswissenschaft ist sein Name dauernd verknüpft, und wiederholt ist er für neue Interessen der modernen Kultur, wie beispielshalber für die Denkmalspflege, führend und wegweisend eingetreten. Die unten folgende Bibliographie gewährt einen Überblick über sein literarisches Lebenswerk. Sie zeigt ihn uns auf dem Plane bald in der Lokalgeschichte, bald für die großen Probleme, welche die fortschreitende Wissenschaft aufwirft. Dabei bleibt er nie im Einzelnen, nie im Lokalen befangen, sondern weit über das Stoffliche hinausgreifend, hat er überall nach den zugrunde liegenden allgemeinen Prinzipien gesucht und mit einem so oftmals glücklichen, genial divinatorischen Instinkt Beziehungen kultureller und allgemein geschichtlicher Art herauszustellen oder praktisch anregende Gesichtspunkte aufzuweisen verstanden. Auch seine engstumgrenzten Arbeiten haben dadurch Wert und Bedeutung selbst für Fernerstehende erhalten und sind klassische Beispiele der wissenschaftlichen Behandlungsweise geworden. Sein Buch über die Baugeschichte des Mainzer Domes will nicht mit dem Maßstabe ähnlicher gewöhnlicher Monographien gemessen werden; durch die sachliche Gründlichkeit, mit der nicht nur die allgemein geschichtlichen Fragen, sondern auch die rein technischen speziellster Art behandelt werden, durch die beständige, sachkundige Bezugnahme auf alle sich bei der Forschung ihm in Weg stellenden Kulturprobleme ist es von vorbildlicher Bedeutung geworden. Daß ein Gelehrter von dem unbedingten wissenschaftlichen Wahrheitssinn und der geistigen Unabhängigkeit sein Urteil keinerlei Opportunitätsrücksichten opferte, daß er es vielmehr mit Entschiedenheit und Freimut zu vertreten wußte, hat er oft genug gezeigt; sein ruhig aufklären-

des Wort im Streit, ob auch die Renaissance neben der Gotik als kirchliche Kunst gleichberechtigt oder auch nur geduldet sei, ist dafür eine schöne Probe.

Große Fragen und Gesichtspunkte prinzipieller Natur haben schon früh seine literarische Tätigkeit orientierend bestimmt und beeinflußt. Das Problem der internationalen Kulturbeziehungen in der Vergangenheit, das seit einigen Jahren auf dem Gebiete der Kunst wie des Schrifttums eine wahre Umwälzung erzeugt hat, beschäftigte ihn schon viel früher und hat ihn zu einer Anzahl der wertvollsten Studien angeregt. Auf dem Gebiete der christlichen Kunst hat er dann als der Rührigsten und Erfolgreichsten einer die Bedeutung der Liturgie betont und an Beispielen nachgewiesen; gerade auf diesem Gebiete hat er aber in wahrhaft erlösender Weise mit aller Begeisterung für den tief mystischen Zug der mittelalterlichen Kunst doch auch ein feinfühliges Verständnis und eine vorurteilsfreie Wertschätzung zu verbinden gewußt für die oft meisterhafte Lösung, welche praktische und ästhetische Bedürfnisse im Renaissancestil und seinen Weiterbildungen gefunden haben. Mit welcher Vielseitigkeit und Nachhaltigkeit er für die Interessen der Denkmalspflege, führend und oft genug in schwierigen Fällen mit praktischen Winken, eingetreten ist, zeigt ein Blick auf das bibliographische Verzeichnis seiner Schriften. Für einen Kompromiß mit materiellen oder politischen Tagesinteressen war sein nur der Sache dienender Sinn auch hier nicht zu haben. Nicht weniger wegweisend und anregend wie in der Frage der Denkmalspflege wirkte er auch als Ratgeber auf dem mehr praktischen Boden der technischen Künste; in der Buchkunst, in der Dekorationsmalerei, bei der Anlage von Straßen- und Städtebildern u. a. m. suchte er stets eine harmonisch gleichmäßige Berücksichtigung der Forderungen einer geläuterten, wenn auch noch so »modernen« Ästhetik und der sachgemäßen praktischen Bedürfnisse. Mancher Künstler und Fachmann gedenkt in dankbarem Hochgefühl der reichen Förderung und Anregung, die sein Schaffen durch den Mainzer Prälaten erfahren.

Große dickleibige Folianten hat Schneider nicht veröffentlicht; dafür war er zu sehr Ästhetiker. Kleine, wohlkonzentrierte, durchreifte, inhaltlich wie formell gleich meisterhafte Studien; das war sein Ideal. Bei allem Schönheitsempfinden und formalem Interesse doch eine inhaltsvolle Sachlichkeit. Schneider ist ein Meister des Wortes und des Gedankens, nicht bloß des geschriebenen, sondern auch des gesprochenen in der Konversation. Wer je eines seiner »Gutachten« wie übrigens auch seiner Schriften gelesen, der hat daran die Abrundung und Fülle des Stils und die ernste Würde des sprachlichen Ausdruckes, nicht minder die plastische Heraushebung der Probleme bewundern können. Aber auch auf die äußere buchtechnische Ausstattung legte er bei seiner feinfühligen, schönheitsfreudigen Natur hohen Wert. Gelehrter dem Inhalte seiner Schriften nach, Humanist in Hinsicht auf die formelle Seite. Das Wort Humanist im besten Sinne genommen, kennzeichnet wohl am treffendsten diese literarische Individualität, eine Persönlichkeit, wie sie leider immer seltener werden in unserer nur nach raschem Erfolg hastenden, reklamehaft lärmenden, äußerlichen Zeit.

Humanist ist Schneider auch darin, daß das Studio seiner vornehm ruhigen Natur

unendlich viel teurer ist als die Arena des öffentlichen Lebens, wenngleich er allen wichtigen Fragen des letzteren regstes Interesse entgegenträgt. Humanist aber auch noch in der Pflege eines internationalen weitausgedehnten Freundesverkehrs. Die mündliche oder briefliche Aussprache mit ihnen war in trüben und drückenden Stunden, die in reicher Fülle seine Lebensbahn gekreuzt, eine seelische Wohltat, anderseits aber auch eine Mission. Denn das Bild seiner eigentlich literarischen Tätigkeit erschöpft nur zu einem geringen Teil seine Bedeutung und seine Verdienste als Gelehrter. Die Vielseitigkeit seiner Interessen kommt gerade im Austausch mit Bekannten und Freunden und in der Anregung der jüngeren Generation in erstaunlichem Grade und Maße zum Vorschein. Mit einer heute kaum mehr bekannten Selbstlosigkeit hat er verschwenderisch aus den Speichern seiner Geistesschätze uns mitgeteilt. Dadurch ist Schneider im geistigen Leben der Gegenwart eine der markantesten und verdienstvollsten Erscheinungen geworden; namentlich wir jüngere Kräfte, deren Schneider sich mit einer bewundernswürdigen geistigen Frische und Schmiegsamkeit angenommen, können nicht laut und oft genug der anregenden Förderung gedenken, die jeder auf seinem Arbeitsgebiet durch ihn erhalten. Es ziemt sich, das endlich einmal vor der breitesten Öffentlichkeit auszusprechen. Und wenn der Jubilar heute an der wichtigen Wegmarke, an der seine Laufbahn angelangt ist, dieses Bekenntnis vernimmt, so möge er daraus auch die frohgemute Empfindung schöpfen:

EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS,
QUOD NON
POSSIT DIRUERE
ANNORUM SERIES ET FUGA TEMPORUM.
NON OMNIS MORIAR.

Es konnte in Anbetracht dessen, was Schneider in der wissenschaftlichen Welt bedeutete, nicht schwer sein, für die Ehrung in vorliegender Form rasch zahlreiche Teilnehmer zu gewinnen. Das Bedürfnis zu solcher anerkennenden Huldigung wurde so spontan empfunden, daß die Anregung dazu überall freudigste Zustimmung fand. Die Zusage von Beiträgen erfolgte rasch in erfreulicher Zahl; und die wenigen, die sich eine Beteiligung versagen mußten, taten es mit dem Ausdruck tiefsten Bedauerns, unter dem Druck unüberwindlicher äußerer Widrigkeiten. Für die Einladungen zur Teilnahme wurde eine Grundlage gewählt, die einmal die literarischen Bestrebungen des Jubilars und dann seine persönlichen Beziehungen möglichst zum Ausdruck bringen sollte. Es war uns freilich keinen Augenblick zweifelhaft, daß bei den weitverzweigten Beziehungen Schneiders manche seiner Freunde und Verehrer, die nach diesem Grundsatz in Frage kommen sollten, würden übersehen werden; diese bedauerliche Eventualität hat sich wahrscheinlich auch dadurch, daß die Einladungen von verschiedenen Seiten erfolgt sind, nicht ganz vermeiden lassen. Daß nach der Intention der Mitarbeiter die Beiträge in erster Linie als ein Bekenntnis zum Jubilar und als eine dankbare Anerkennung seiner Bestrebungen genommen werden wollen, braucht nicht ausdrücklich festgestellt zu werden.

Das Zustandekommen der geplanten Ehrung wäre aber ganz undenkbar gewesen, wenn nicht auch nach der materiellen Seite entsprechende Garantien geboten worden wären. Wenn einer Instanz für das, was hier geboten wird, Dank gebührt und gezollt werden muß, so ist es Herr Verlagsbuchhändler Hermann Herder, mit dem Jubilar seit seiner Jugend durch enge Beziehungen freundschaftlichster Art verknüpft. Für ihn war die Übernahme des Verlags der Festschrift und damit auch des materiellen Risikos überhaupt keine Frage, die erst der Diskussion bedurfte; es war für ihn aber auch keine Frage, daß, wenn „etwas gemacht werden soll, das nur in einer den hohen ästhetischen Ansprüchen Schneiders entsprechenden Form“ zu verwirklichen ist. So hat er nicht nur die Publikation auf seinen Namen übernommen, sondern auch für deren vornehme, gediegene Ausstattung gesorgt. Die künstlerisch harmonische Gestaltung und Ausführung der letzteren lag ausschließlich in den Händen von Herrn Heinrich Wallau, der sich dieser Aufgabe mit einer bewundernswürdigen aufopfernden Hingabe gewidmet hat. Ich kann dieser rastlosen, unschätzbaren Mitarbeit nicht gedenken, ohne sie hier mit dem geziemenden Ausdrucke des Dankes festzulegen. Bei allem Opfermut des Verlegers hätten wir aber an ihn nicht in dem Umfang, wie es schließlich möglich war, appellieren dürfen, wir hätten namentlich in der Beigabe von Tafeln uns mancherlei Einschränkung auferlegen müssen, wenn nicht aus den Kreisen hoher Gönner und Mäcene heraus in hochherzigem Maße beigesteuert worden wäre. Die Herren Hans Graf von Wilczek, der feinsinnige Burgherr von Kreuzenstein, und Geh. Kommerzienrat René von Boch in Mettlach, deren Namen in den Annalen von Kunst und Wissenschaft an mancher Stelle schon in ehrenvollstem Zusammenhang verzeichnet sind, haben durch weitgehende Spenden überhaupt erst die glänzende Ausstattung dieser Festgabe ermöglicht. Auch Frau Olga Kirsch-Puricelli auf Rheinböllerhütte sowie Herr Hugo Bruckmann, Direktor der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, haben sich mit namhaften Beiträgen beteiligt. Ich benütze diesen Anlaß mit Freuden, im Namen des Verlags wie der Mitarbeiter für diese Förderung den geziemenden Dank auszusprechen. Mit besonderem Danke werden alle Freunde Schneiders auch die überaus sorgfältige bibliographische Zusammenstellung hinnehmen, die Herr Dr. Erwin Hensler mit so unentwegter Ausdauer vorgenommen hat. Dankbar gedenke ich des von Herrn Professor Peter Halm zur Vervielfältigung überlassenen Porträts des Jubilars, des prächtigen Kunstblattes, das unsern Titel ziert; nicht minder auch des in jeder Hinsicht betätigten, fördernden Entgegenkommens der Firma Alphons Bruckmann in München sowie der freundlichen Unterstützung unseres Unternehmens durch Herrn Jakob Völker in Mainz, der die photographische Platte einer Aufnahme des Herrn Prälaten am Schreibtische bereitwilligst zur Verfügung stellte.

Dem Jubilar wünschen mit der Überreichung dieser Ehrengabe noch viele Jahre reicher Geistesarbeit und der bisherigen Betätigung seiner vielseitigen Interessen in dankbarer Verehrung seine zahlreichen Freunde und Verehrer.

Freiburg im Breisgau zum 7. August 1906 — Joseph Sauer

Erwin Hensler

Friedrich Schneider als Schriftsteller

Versuch einer Bibliographie



Friedrich Schneider als Schriftsteller

Versuch einer Bibliographie von Erwin Hensler

Erklärung der Abkürzungen:

A = Abdruck in
an = anonym
B = Bericht über
H = Herausgabe von
SA = Sonder-Abdruck
T = Erläuternder Text zu
Ue = Übersetzung in
u. d. T. = unter dem Titel
V = Vorwort zu
Z = zusammen mit

1. Allg. ZB = Allgemeine Zeitung, Beilage, München.
2. Alt. W. = Alte und neue Welt, Einsiedeln, New York, Cincinnati u. St. Louis.
3. Ann. Nass. = Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Wiesbaden.
4. Anz. d. G. = Anzeiger für die katholische Geistlichkeit, Regensburg.
5. Anz. d. V. = Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F., Nürnberg.
6. Arch. Frankf. = Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. N. F.
7. Arch. Hess. = Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Darmstadt.
8. Bl. f. A. = Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, Berlin.
9. Börs. f. B. = Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Leipzig.
10. Buchgew. = Buchgewerbeblatt, Leipzig.
11. Da. Z. = Darmstädter Zeitung.
12. Denk. Pfl. = Die Denkmalpflege, Berlin.
13. DH = Deutscher Hausschatz, Regensburg, New York und Cincinnati.
14. Fra. J. = Frankfurter Journal.
15. Fra. M. = Frankfurter Mitteilungen des Vereins für Geschichte.
16. Fra. Z. = Frankfurter Zeitung.
17. Frei. B. = Freiburger Bote.
18. GB = Germania, wissenschaftliche Beilage, Berlin.
19. HJ = Hohenzollernjahrbuch, Berlin-Leipzig.
20. Jahrb. Pr. = Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Berlin.
21. JBonn = Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland und Bonn, Bonn.
22. Ka. = Katholik, Mainz.
23. Ka. S. = Katholische Sonntagsblätter, Mainz.
24. Ka. V. = Katholisches Volksblatt für alle Stände, Mainz.
25. Ka. Z. = Katholische Zeitungskorrespondenz, Mainz.
26. Ki. G. = Der Kirchenschmuck, Graz.
27. Ki. S. = Der Kirchenschmuck, Stuttgart.
28. Kor. = Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsver. (Darmstadt)
29. Kunstchr. = Kunstchronik, Beiblatt zur Z. d. K. und zum Kunstg.
30. Kunstfr. = Der Kunstfreund, Berlin.
31. Kunstg. = Kunstgewerbeblatt, N. F., Leipzig.
32. Kunstg. Gold. = Kunstgewerbeblatt für das Gold-, Silber- und Feinmetall-Gewerbe, Leipzig.
33. Kunst u. G. = Kunst und Gewerbe, Nürnberg.
34. LH = Literarischer Handweiser, Münster.
35. LR = Literarische Rundschau, Freiburg i. B.
36. MA = Mainzer Abendblatt, Beilage zum MJ, auch u. d. T.: Rheinische Blätter.
37. MAnz. = Mainzer Anzeiger.
38. MJ = Mainzer Journal.
39. MJB = Mainzer Journal, Beilage, seit 1902 u. d. T. „Feierstunde“
40. MCC = Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N. F., Wien.
41. MD = Mitteilungen des historischen Vereins für Donauwörth und Umgegend.

42. Muſ. = Das Muſeum. Beiblatt zur neuen Frankfurter Preſſe.
43. O. ch. K. = Organ für chriſtliche Kunſt, Köln.
44. QuH = Quartalblätter des hiſtoriſchen Vereins für das Großherzogtum Heſſen, Darmſtadt.
45. Rev. a. chr. = Revue de l'art chrétien, Lille-Paris.
46. Rev. cath. = Revue Catholique des revues, Paris.
46a. Rheiniſche Blätter für Unterhaltung und gemeinnützige Werke. Beiblatt zum MA (ſiehe dort).
47. Sch. i. L. = Schau ins Land (Freiburg)
48. VR = Vom Rhein, Worms.
49. WN = Wormſer Nachrichten.
50. WZ = Wormſer Zeitung.
51. ZM = Zeitſchrift des Münchener Kunſtgewerbevereins.
52. ZB = Zeitſchrift für Bauweſen, Berlin.
53. Z. b. K. = Zeitſchrift für bildende Kunſt, Leipzig.
54. Z. c. K. = Zeitſchrift für chriſtliche Kunſt, Düſſeldorf.
55. Z. d. B. = Zentralblatt der Bauverwaltung, Berlin.

Von Zeitſchriftenartikeln wurden in das Verzeichnis nur ſelbſtändige Aufſätze aufgenommen. Die unüberſehbare Maſſe kleiner Notizen, beſonders im Anz. d. V. unter »Vermiſchte Notizen« oder im MJ zur Kunde des alten Mainz, ſowie Beſprechungen blieben unberückſichtigt. Auch innerhalb dieſer Grenzen glaube ich keineswegs Vollſtändigkeit erreicht zu haben, jede weitere Mitteilung iſt daher ſehr erwünſcht (nach Wiesbaden, Adelheidſtraße 80). Die Herren Dr. J. Kill in Darmſtadt und Oberlehrer Dr. H. Schrohe in Mainz waren ſo liebenswürdig, die der VZ und dem MJ entſtammende Artikelreihe einer ergänzenden Durchſicht zu unterziehen.

Für die Anordnung der Nummern innerhalb der einzelnen Jahre iſt dieſe Folge feſtgehalten: 1. Bücher oder ſelbſtändig erſchienene Schriften, 2. herausgegebene und 3. bevorwortete Werke, 4. Abſchnitte in Werken anderer Verfaſſer, 5. Zeitſchriften- und 6. Zeitungsaufſätze. Als Anhang folgen Fr. Schneiders amtliche Gutachten ſowie ſeine Monumentalinſchriften, Urkunden und Adreſſen.

Doppeldrucke, SA und Üe finden ſich, wenn ſie auch in verſchiedenen Jahren erſchienen ſind, ſtets nur unter der Nummer ihrer erſten Ausgabe, an den anderen Stellen mit entſprechendem Hinweis darauf.

Bei Zeitſchriften iſt Band- und Seitenzahl angegeben, bei Zeitungen Nr., ſowie Monats- und Tagesdatum.

1 1859 Die Lieb-Frauenkirche zu Mainz und ihr Gnadenbild.
a) Ka. S. Nr. 25 VI 19 (an)
Darin S. 196 ein bis dahin nicht veröffentlichtes Weihegedicht der Gräfin Ida Hahn-Hahn vom 2. Mai 1851. Da die Verfaſſerin nicht genannt iſt, wurde das Gedicht erſt neuerdings unter ihrem Namen bekannt. Vgl. unten Nr. 310
b) A: Gg. Ott, Marianum, Regensburg 1862, S. 1294 ff.
2 Kunſt im Volk. Ka. V.
3 1862 Zur Frage über den Altar zu St. Stephan in Mainz. O. ch. K. XII 51 ff. (an)
4 1864 Wie man in alten Tagen die Frohnleichnamsprozeſſion in Mainz gefeiert hat. MA Nr. 122, 123 V 28, 29
5 1865 Die Kunſt- und Induſtrie-Ausſtellung zu Trier. MA Nr. 227, 228 IX 29, 30 (an)
6 1866 Kunſt und Handwerk. Ki. S. X (19. Bd) 33 ff.
7 Die Thierfabeln in liturgiſchen Büchern. Ki. S. X (19. Bd) 49
8 Die Generalverſammlung der Geſellenvereine zu Köln. Ka. V. Nr. 43 X 28 (an)
9 Das Münſter zu Aachen in ſeinen Schickſalen und die modernen Reſtaurationsarbeiten. MA Nr. 30 II 6 (an)
10 Über kirchliche Kunſtausſtellungen. MA Nr. 11 I 14 (an)
11 Die Verwundeten in Aſchaffenburg. MA Nr. 191 VIII 19 (an)
vgl. dazu MJB 1906 Nr. 151, 153 VII 2, 4

1867 Über das Tabernakel. Ka. I 561 ff. 12
Zum Sakramentsaltar. Kl. S. XI (21. Bd) 9 ff. 13
I. Tabernakel auf Romanischen Altären.
II. Sakramentsaltäre der gothischen Stylperiode.
Die Ruinen des Kaiserdomes zu Frankfurt. MA Nr. 199, 200 VIII 28, 29 (an) 14

1870 H: Graduale Missali Romano ... accomodatum Jussu et autoritate ... Joannis Philippi (1647—73) ... editum, pro fundatione chorali in Kiedrich reimpressum. Moguntiae 1870 (Groß-Folio) 15
Die allegorischen Sculpturen am Südportal des Wormser Domes. Anz. d. V. XVII 152 ff. 16
Der Pfeiler im Mainzer Dom. Anz. d. V. XVII 195 ff. 17
Die Baugeschichte des Mainzer Domes vom Jahre 1159—1200. Urkundlich dargestellt und kritisch untersucht. a) O. ch. K. XX 121 ff. 133 ff. 145 ff. b) SA Köln 1870 18
Der Pfeiler im Mainzer Dom. a) MA Nr. 38 II 15 (an) b) SA Mainz 1870 (an) 19
Der Ostthurm des Mainzer Domes. a) MA Nr. 76, 77 IV 1, 2 (an) b) SA Mainz 1870 (an) 20

1871 Der heilige Bardo, Erzbischof von Mainz von 1031—1051. 21
Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren († 1036) zu Wandmalereien im Mainzer Dom. Mainz 1871
Die Krypta des Mainzer Domes und die Frage ihrer Wiederherstellung. Mainz 1871 22
a) H: Extractus Antiphonarii ... Jussu et auctoritate ... Lotharii Friderici (1673—75) ... editus ..., pro fundatione chorali in Kiedrich reimpressus. Moguntiae 1871 4° 23
b) Dasselbe in Groß-Folio 1872
Johann Baptist Baboni, Obersakristan des Domes zu Mainz. MA Nr. 234 X 6 (an) 24
Dr. Rock. MA Nr. 291 XII 13 25

1872 Zur mittelalterlichen Bautechnik. (Vom Mainzer Dom) Anz. d. V. XIX 112 ff. 26
Über die Steinmetzzeichen und insbesondere die des Mainzer Domes. a) O. ch. K. XXII 49 ff. b) SA Mainz 1872 27
Vom Mainzer Dom. MJ Nr. 243 X 17 (an) 28
Die Ausgrabungen im Ostchor des Domes. MJ Nr. 243, 254 X 18, 30 (an) 29
Heinrich Josef Berthes. MA Nr. 12, 13 I 15, 16 30

1873 Über die Gründung Einharts zu Seligenstadt. Ann. Nass. XII 290 ff. 31
Lourdes. a) Ka. I 495 ff. b) MJ Nr. 98, 99 IV 28, 29 32

33 1873 Erzbischof Manning über Irland. Ka. II 455 ff. (an)

34 Die Kirche zu Parthenheim in Rheinhessen. a) Kor. XXI 78.
b) Da. Z. Nr. 293 X 22 (an)

35 Karolingische Spuren in Seligenstadt. Da. Z. Nr. 298 X 27

36 Polemik betr. der Kirche zu Parthenheim. Da. Z. Nr. 305 XI 3 (an)

37 Die Kirche zu Parthenheim in Rheinhessen. Da. Z. Nr. 313 XI 11 (an)
Nr. 32 = MJ Nr. 98, 99 IV 28, 29

38 Die Einweihung der Schloßkapelle zu Klein-Heubach. MJ Nr. 165, 166 VII 18, 19

38a B: Zum Mainzer Dombau. MJ Nr. 183, 219, 263, 273, 274, 275, 276
VIII 8 IX 20 XI 12, 24, 25, 26, 27

39 Die Kirchenstühle zu Bechtolsheim. MJ Nr. 187 VIII 13

40 Die Pfeiler der alten Rheinbrücke. MJ Nr. 266 XI 15 (an)

41 Antiquitätenfunde. MJB Nr. 101 V 1

42 Eine Mainzer Gerichtsperson aus dem 15. Jahrhundert. a) MJ b) SA

43 1874 H: Dom Prosper Guéranger, Das Kirchenjahr. 15 Bde. Mainz 1874 ff.
Begleitwort zu XI (1883) und XV (1901), zu XIV (1898) ausführliche Einleitung mit biographischen Angaben. Seit 1898 unter Fr. Schneiders Namen, nachdem er schon seit 1874 die deutsche Ausgabe vermittelt hatte und heute allein vertritt.

44 Die Karolingische Basilika zu Steinbach-Michelstadt im Odenwald.
a) Ann. Nass. XIII 99 ff.
b) SA

45 Die Gräberfunde im Ostchor des Domes zu Mainz. a) Arch. Hess. XIII 321 ff.
b) SA

46 Die neue katholische Anstalt für die höheren katholischen Studien in England.
Ka. I 745 ff.

47 Mutter Margaretha, Stifterin der engl. Kongregation
vom 3. Orden des hl. Dominicus. Ka. II 355 ff. 442 ff.

48 Die Engelsglocke in Seligenstadt. a) Kor. XXII 9 ff.
b) Da. Z. Nr. 55 II 24

49 Gewölbemalereien aus der Kirche von Parthenheim in Rheinhessen.
Kor. XXII 17 ff.

50 Vom Mainzer Dom. Kor. XXII 27 ff.

51 Ein Altarwerk der altkölnischen Schule in Rheinhessen.
a) Kor. XXII 49 ff.
b) Da. Z. Nr. 219 VIII 9 (an)

52 Ein mittelalterliches Schmuckkästchen. Kor. XXII 76 ff.

53 Die Restaurationsarbeiten der Kapelle zu Iben in Rheinhessen. Kor. XXII 84 ff.

54 Die Abteikirche zu Ilbenstadt in der Wetterau. Kor. XXII 92 ff.
Nr. 48 = Da. Z. Nr. 55 II 24

55 Die neuesten Entdeckungen beim Coemeterium Domitillae in Rom.
Da. Z. Nr. 133 V 14

1874 Die Kapelle zu Iben. Da. Z. Nr. 146 V 28 (an) 56
Nr. 51 = Da. Z. Nr. 219 VIII 9 (an)
Vom Mainzer Dombau. MJ Nr. 58 III 11 (an) 57
Erwerbungen des Mainzer Museums. MJ Nr. 59 III 12 58
Das neue Reliquiar des Schweißtuches zu St. Emmeran. MJ Nr. 79 IV 4 (an) 59
Die Mainzer Industrie-Ausstellung. 60
MJ Nr. 191, 192, 193, 194, 195 VIII 19, 20, 21, 22, 23 (an)
Die Vorfahren Gutenbergs. MJ Nr. 215, 216, 217 IX 16, 17, 18 (an) 61

1875 H: Manuale Ecclesiasticum ... pro fundatione chorali in Kiedrich editum. 62
Darin als Prooemium Lebensbeschreibung des Stifters Baronet John Sutton. Moguntiae 1875
Handschriftliches aus dem Bauschutte des Mainzer Domes. Anz. d. V. XXII 43 ff. 63
Der Dom zu Mainz. DH II 167 ff. 64
Die Darstellungen aus der Passion im Mittelalter. DH II 440 ff. 65
Die christlichen Martyrer und die Strafen zur Vernichtung des Leibes. 66
Ka. I 395 ff. (an)
Dem Andenken Dom Prosper Guérangers. Ka. II 1 ff. 67
Karolingische Reste. Kor. XXIII 6 ff. 68
Ziegelbau im Mittelalter. Kor. XXIII 12 ff. 69
Bauthätigkeit der Prämonstratenser. Kor. XXIII 15 ff. 70
Der Sifridstein am Wormser Dom nochmals. Kor. XXIII 28 ff. 71
Zur Symbolik der Wormser Portalfiguren. Kor. XXIII 30 72
Das Hattho-Denkmal im Mainzer Dom. Kor. XXIII 35 ff. 73
Zur Kreuzeskunde. Kor. XXIII 45 ff. 74
Mittelaltrige Wandmalerei und die Malereien im Münster zu Freiburg i. B. 75
a) Kor. XXIII 82 ff.
b) Da. Z. Nr. 334 XII 2 (an)
Ein mittelaltriges Baudenkmal auf dem Homburger Friedhof. Kor. XXIII 84 ff. 76
Aus einer fürstlichen Verlassenschaft des 17. Jahrhunderts. 77
a) Da. Z. Nr. 73, 75, 76, 77 III 14, 16, 17, 18
b) Fra. M. V 4 (1879) 567 ff.
Aus dem Saal zu Nieder-Ingelheim. Da. Z. Nr. 121 V 2 (an) 78
Der Inschriftenkatalog des Mainzer Museums. Da. Z. Nr. 123 V 4 (an) 79
Die Mainzer Brückenreste. Da. Z. Nr. 131 V 12 (an) 80
Nr. 75 = Da. Z. Nr. 334 XII 2 (an)
Schiller-Reliquien. Da. Z. Nr. 348 XII 16 (an) 81
Römisches aus Mainz. Da. Z. Nr. 352 XII 20 (an) 82
Weitere Entdeckungen auf dem Gebiete christlicher Altertumskunde in Rom. 83
MJ Nr. 65 III 19
Die römischen Inschriften und Steinskulpturen des Museums der Stadt Mainz. 84
MJ Nr. 109 V 12 (an)

85 1876 Ein Reliquiar zu Eichstätt. Anz. d. V. XXIII 364 ff.
86 Kanone mit den Reliefporträten von Fust und Schöffer. Anz. d. V. XXIII 365
87 Ein Stück Theologie in einer mittelalterlichen Bildstickerei. Ka. II 310 ff.
88 Die Kunst der Renaissanze unter Kurfürst Brendel von Mainz, 1555–1582.
a) Kor. XXIV 5 ff.
b) Da. Z. Nr. 60, 61 III 1, 2, u. d. T. „Die Kunst der Renaissanze in Mainz unter Kurfürst Brendel von Homburg (1555–1582)"
89 Die Abteikirche zu Weißenburg im Elsaß. Kor. XXIV 18 ff.
90 Das Dorf Dalsheim bei Worms (Z: Ernst Wörner). Kor. XXIV 37 ff.
91 Über den Karolingerbau zu Lorsch. Kor. XXIV 45 ff.
92 Die Gotik nach ihrer Zeit am Mainzer Dom. Kor. XXIV 47 ff.
93 Künstler und Kunstwerke der Renaissanze in Mainz. Kor. XXIV 53 ff. 61 ff.
94 Fränkische Skulpturen in der Mainzer Gegend. a) Kor. XXIV 97 ff.
b) Da. Z. Nr. 311 XI 10 (an)
95 Die Kirche zu Seligenstadt, von einer abermaligen Restauration bedroht. Mus. Nr. 166 VII 18 (an)
96 Die Ibener Kapelle und ihre jüngste Restauration. Mus. Nr. 237 X 8 (an)
97 Zur Statistik der deutschen Kunstdenkmale. Da. Z. Nr. 25 I 26
Nr. 88 = Da. Z. Nr. 60, 61 III 1, 2
98 Die Restauration der Ibener Kapelle. Da. Z. Nr. 198 VII 19 (an)
99 Der Kreuzgang am Dom zu Frankfurt a. M. Da. Z. Nr. 243 IX 2 (an)
Nr. 94 = Da. Z. Nr. 311 XI 10 (an)

100 1877 Über die Architektur Rheinhessens.
a) Hektographiert für die Teilnehmer des Ausfluges der freien Vereinigung der Architekten und Ingenieure in Mainz.
b) JBonn LXI 80 ff. u. d. T.: Rhein-Hessens kirchliche Baudenkmale des Mittelalters c) Da. Z. Nr. 170, 171 VI 22, 23
101 T: Die Katharinen-Kirche zu Oppenheim u. ihre Denkmäler. Hertel, Mainz 1877
102 Über die Ölberg- und Kalvariengruppen. Alt. W. XI 22 ff.
103 Die Denkmäler der Kunst als Zeugnisse des Glaubens. Alt. W. XI 488 ff.
104 Wie wurden unsere Dome gebaut? Alt. W. XI 565 ff.
105 Bildwirkerei zu Heidelberg im 15. Jahrhundert. Anz. d. V. XXIV 13 ff.
106 Conrat Gobel, Gießer zu Frankfurt um die Mitte des 16. Jahrhunderts.
Arch. Frankf. VI 415 ff.; vgl. dazu die Notiz aus dem Fra. J. (siehe Nr. 129) im Kor. XXVI (1878) 23 ff.
Nr. 100 = JBonn LXI 80 ff.
108 Die ehemalige Liebfrauenkirche zu Mainz. Kor. XXV 1 ff.
109 Marken an Baumaterialien. Kor. XXV 9 ff.
110 Die Ausgrabungen auf dem Petersberge bei Gau-Odernheim in Rheinhessen. Kor. XXV 33 ff.

1877 Die Kapelle unter der Nahebrücke in Bingen. Kor. XXV 35 ff. 111
Nr. 113 = Kunstchr. XII 313 ff.
Die eisengetriebenen Tabernakelthüren von Seefeld in Tyrol. a) MCC III 21 ff. 112
b) SA
Die Restauration der Stiftskirche in Gelnhausen. a) Da. Z. Nr. 13 I 14 113
b) Kunstchr. XII 313 ff.
Nr. 100 = Da. Z. Nr. 170, 171 VI 22, 23
Der karolingische Thorbau zu Lorsch. 114
a) Da. Z. Nr. 340 XII 9 (an), vgl. dazu Nr. 350 XII 19 Berichtigung.
b) Kor. XXVI (1878) 1 ff.
Nr. 326 = MJ Nr. 165 VII 19
Eine Kirchen-Restauration (Bensheim) MJ Nr. 296 XII 21 (an) 115
Die Brevierausgabe von Tournay. MJ Nr. 299 XII 27 (an) 116

1878 H: Wagner, G. J. Wilh. Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogtum Hessen. 2. Bd. Provinz Rheinhessen. Darmstadt 1878 117
Die römischen Katakomben nach ihrer technischen Seite. Alt. W. XII 452 ff. 118
Ringe der Renaissanceperiode. a) Anz. d. V. XXV 3 ff. 119
b) Kunst u. G. XII 92 ff.
Miszellen. JBonn LXII 155 ff. 120
Die römischen Katakomben und die Methode ihrer Veranlagung durch die Fossoren. Ka. I 32 ff. (an) 121
Die altchristlichen Ruinenstädte von Mittel-Syrien. Nach den Forschungen des Grafen Melchior de Vogué. a) Ka. II 30 ff. b) SA 122
Nr. 114 = Kor. XXVI 1 ff.
Nr. 106 = Kor. XXVI 23 ff.
Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses. a) Kor. XXVI 34 ff. 124
b) Kunstchr. XIII 409 ff. 425 ff.
c) Da. Z. Nr. 67 III 8 (an)
Die Gestaltung des Ringes vom Mittelalter bis in die Neuzeit. 125
a) Kunst u. G. XII 201 ff. 209 ff. b) SA
Nr. 124 = Kunstchr. XIII 409 ff. 425 ff.
Nr. 119 = Kunst u. G. XII 92 ff.
Nr. 124 = Da. Z. Nr. 67 III 8 (an)
Zur häuslichen Kunstpflege. Da. Z. Nr. 169 VI 20 (an) 127
Zum Ausbau des Straßburger Münsters. Da. Z. Nr. 190 VII 11 (an) 128
B: Conrat Gobel. Fra. J. Nr. 1, I, 1; vgl. Nr. 106 129
Pariser Briefe. a) Ka. Z. Nr. 15 XI 18 130
b) MJ Nr. 296 XII 20 (an)
Das Wahlmanifest der Conservativen. Ka. Z. Nr. 15 XI 18 (an) 131
Die Rekruten Roms. Ka. Z. Nr. 15 XI 18 (an) 132

133 1878 Pariser Briefe. Ka. 3. Nr. 21 XII 9 (an)
134 Italiens politische Pläne. MJ Nr. 261 XI 9 (an)
135 Das religiöse Leben in anglikanischen Kreisen. MJ Nr. 273 XI 23 (an)
136 Bosnisches. MJ Nr. 275 XI 26 (an)
137 Die Kehrseite der Pariser Weltausstellung. MJ Nr. 276 XI 27 (an)
138 Die liberalen Principien und die Republik. MJ Nr. 280 XII 2 (an)
Nr. 130 = MJ Nr. 296 XII 20 (an)
139 Graf Arnim — noch einmal. MJ Nr. 303 XII 31 (an)
140 Zum Turmbau am Dom. MJB Nr. 214 XI 14 (an)

141 1879 Mittelalterliche Ordensbauten in Mainz. Die Kirchen der Dominikaner und Karmeliten. Mainz 1879
142 V (an): Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmäler. Ausstellung 1879, Mainz. Drei Ausgaben
Nr. 77 = Fra. M. V 4, 567 ff.
143 Bemerkungen von F. Schneider in Mainz. Fra. M. V 4, 616 ff.
144 Die Conversionen der letzten Jahrzehnte in England. Ka. I 86 ff.
145 Wandgemälde aus dem Kaufhaus zu Mainz. Kor. XXVII 49 ff.
146 Thonflasche des 16. Jahrhunderts mit Habsburger Fürstenbildnissen. Kunst u. G. XIII 249 ff.
147 Die Ausstellung der Achat-Industrie zu Idar (Birkenfeld).
a) Da. 3. Nr. 231 VIII 21 (an)
b) SA (an)
148 Der Hirtenbrief des belgischen Episkopates über die Schulfrage. Ka. 3. Nr. 29 I 7 (an)

149 1880 a) Bodenbelag für den Dom zu Köln, September 1880 (Z: W. Bogler)
b) auch mit dem Zusatz auf dem Titelblatt: Beilage zu dem Entwurf von Villeroy und Boch in Mettlach a. d. Saar.
150 H: Lotz, W. Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Berlin 1880
151 Die Tischgebete in Luthers Katechismus. Anz. d. V. XXVII 7 ff.
152 Das Salve Regina auf Taufbecken. Anz. d. V. XXVII 279 ff.
153 Die Zinnensteine und Stadtmauern von Mainz. Kor. XXVIII 84 ff.
154 Vom Eichelstein in Mainz. Da. 3. Nr. 179, 187, 193 VI 29 VII 7, 13 (an)
155 Von den Türmen des Kölner Domes. Da. 3. Nr. 279 X 7 (an)
156 Römisches aus Mainz. Da. 3. Nr. 285 X 13 (an)
157 Mittelaltrige Altarwerke im Großherzogtum Hessen. Da. 3. Nr. 348 XII 15 (an)

158 1881 Die St. Pauluskirche zu Worms, ihr Bau und ihre Geschichte (Festgabe zur Eröffnung des Paulus-Museums, 9. Oktober M D CCC LXXXI)
159 Der Domschatz der ungarischen Metropolitankirche zu Gran. Ka. I 317 ff.
160 Die Rheinbrücke zu Mainz ein Römerbau. Kor. XXIX 79 ff. 88 ff.

1881 Neumann's Plan zum Thurmbau am Mainzer Dom vor der Pariser Akademie 1770 — 161
Da. Z. Nr. 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29 I 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30
Der Domschatz von Gran. Da. Z. Nr. 69 III 11 — 162
Zur häuslichen Kunstpflege. Da. Z. Nr. 192 VII 14 (an) — 163
B: Funde vom Mainzer Brückenbau. Da. Z. Nr. 200 VII 22 (an) — 164
Das römisch-gallische Totenfeld zu Straßburg. Da. Z. Nr. 222 VIII 13 (an) — 165
B: Funde vom Mainzer Brückenbau. Da. Z. Nr. 261 IX 21 (an) — 166

1882 Die Bertichildis-Inschrift zu Kempten bei Bingen (Z: Bern. Liesen), nebst einem Nachtrag: Weitere christliche Inschriften aus Mainz. JBonn LXXIV 32 ff. — 167
Ein römischer Goldring. JBonn LXXIII 84 ff. — 168
Ein Künstler-Dreigestirn. LH XXI 617 ff. — 169
Zur Literatur der Kostümkunde. LR VIII 82 ff. 112 ff. — 170
Mittelalterliche Thonfliesen aus Freiburg i. B. Sch. i. L. IX 51 ff. — 171
Nochmals der Eigelstein in Mainz. Da. Z. Nr. 144 V 25 — 172

1883 a) Die Krypta von St. Paulin zu Trier. Gutachten über das Reliquiengrab des heil. Paulinus und die Herstellung der Krypta mit ihren Grabstätten. — 173
b) A: JBonn LXXVIII 167 ff.
T: Katalog von C. Hertels photographischem Kunstverlag in Mainz. — 174
I. o. O. u. J. (an), II. 1884 (an), III. 1886 (an)
Zur Einhorn-Legende. Anz. d. V. XXX 133 ff. — 175
Nr. 173 = JBonn LXXVIII 167 ff.
Antikes Schwert im Mainzer Museum. Kor. XXXI 18 ff. — 176
Die Pfarrkirche zu Kenzingen und ihre Wandmalereien. Sch. i. L. X 27 ff. — 177
B: Die Kirche von Oberhilbersheim. Da. Z. Nr. 36 II 6 (an) — 178
Kunstgewerbliches. Da. Z. Nr. 80 III 22 (an) — 179

1884 a) V: Kunstsammlung von Lorenz Gedon, Katalog. München-Leipzig — 180
b) A: ZA XXXIV 44 ff.
Über Erhaltung alter Wandmalereien. a) Anz. d. G. b) Da. Z. Nr. 253 IX 11 — 181
Eine Publikation der Reichsdruckerei. a) Kunstchr. XX 341 ff. — 182
b) Da. Z. Nr. 363 XII 31 (an) u. d. T.: Aus der Reichsdruckerei
c) SA (Privat-Zirkular)
Lorenz Gedon. Ein Künstlerleben. a) ZA XXXIV 33 ff. b) SA — 183
Nr. 180 = ZA XXXIV 44 ff.
Nr. 181 = Da. Z. Nr. 253 IX 11
Die Kreuzigungsgruppe bei St. Ignaz in Mainz. Da. Z. Nr. 211 VII 31 — 184
Zum Gutachten über den baulichen Zustand des Wormser Domes. Da. Z. Nr. 300 X 28 — 185
Nr. 182 = Da. Z. Nr. 363 XII 31

1885 Die Geschichte der Verehrung des Allerheiligsten. Kl. G. XVI 11 ff. — 187
Spanische Expositionskustodien des 16. Jahrhunderts.
Das Eyck'sche Bild im Museum zu Madrid. Kunstfr. I 246 ff. — 188

189 1886 Der Dom zu Mainz, Geschichte und Beschreibung des Baues und seiner Wiederherstellung. Berlin 1886 a) Folio- b) Oktav-Ausgabe
190 V: Katalog der Gemäldesammlung C. S. Goedecker in Mainz 1886
191 V: Katalog der Auktion Heyl. Prestel, Frankfurt a. M.
192 Die Brendel'schen Chorstühle im Dom zu Mainz. Kunstg. II 213 ff.
Nr. 196 = Z. d. K. XXII 208 ff.
193 Das deutsche Kunstgewerbe auf dem Ozean. Da. Z. Nr. 78 III 19 (an)
194 Phil. Baum † a) Da. Z. Nr. 307 XI 5
b) Kunstchr. XXII (1887) 87
195 B: Erhebungen über das Grab des Bischofs Conrad II. von Sternberg im Wormser Dom. Da. Z. Nr. 345 XII 13
196 Die Ausmalung des Chores von St. Martin zu Freiburg. a) Freib. B. Nr. 259 XI 13
b) Z. d. K. XXII 208 ff.

197 1887 Das Parzenbild zu Rübenau im Odenwald. Mainz 1887
198 Gartenfelder Kirchenbau. (Denkschrift an den Bischof Paul. Leop. Haffner)
199 Programm zur Erbauung einer katholischen Pfarrkirche (S. Bonifatius) im Gartenfeld zu Mainz. Mainz 1887
200 Erläuterungen zur Bewerbung für Erbauung der Gartenfelder Kirche zu Mainz.
201 V: Gedenkblätter zur Gutenbergfeier am 50. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals zu Mainz, 14. August 1837. Herausgegeben von den vereinigten Mainzer Buchdruckern und Buchhändlern M D CCC LXXXVII
202 Mainz und seine Drucker. Gedenkblätter zur Gutenbergfeier 1887
203 Die Chronique de Savoye über Gutenberg und seine Erfindung.
Gedenkblätter zur Gutenbergfeier 1887
204 Eduard Fick † B. f. B. LIV 1 10 ff.
Nr. 194 = Kunstchr. XXII 87
205 Charles de Linas † Kunstchr. XXII 567 ff.
206 Die Fassadenmalerei am Rathause zu Freiburg i. B. Kunstchr. XXII 729 ff.
207 Ein Schmuckstück aus der Hohenstaufenzeit.
a) Kunstg. III 21 ff.
b) SA (in 100 Ex.)
c) Ue: Rev. a. chr. XXX 269 ff. u. d. T.: Charles de Linas, Un bijou de l'époque des Hohenstaufen.
208 Deutsche Elfenbeinskulpturen des frühen Mittelalters. a) Kunstg. III 242 ff.
b) SA (in 150 Ex.)
209 Ein orientalisches Gebrauchsmesser des 13. Jahrhunderts.
a) Kunst u. G. XXI 295 ff.
b) Ue: Rev. a. chr. XXXI (1888) S. 170 ff. u. d. T.: »Les croisades et les inventaires de nos églises«
209a Friedrich Overbeck LH XXVI 97 ff.

1887 Nr. 207 = Rev. a. chr. XXX 269 ff.
Die Bilder der Ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen. 3. b. K. XXII 278 ff. 210
Fritz Geiges am Freiburger Rathaus. Freib. B. 211

1888 Gotik und Kunst. Brief an einen Freund. a) Mainz 1888 b) Zweiter Abdruck Mainz 1899 212
Die bildliche Ausstattung der Dietenbergerschen Bibel 1534. Mainz 1888 213
V: Thurmbuch. Turmformen aller Stile und Länder. Gesammelt und gezeichnet von C. Sutter. a) Berlin 1888 b) 2. Aufl. Berlin 1895 214
Die bildliche Ausstattung der Dietenbergerschen Druckschriften. Freiburg 1888 215
S. 451—459 in H. Wedewer, Johannes Dietenberger, 1475—1537. Sein Leben und Wirken.
Die Einhorn-Legende in ihrem Ursprung und ihrer Ausgestaltung. 216
a) Ann. Nass. XX 31 ff.
b) Ue: Rev. a. chr. XXXI 16 ff. u. d. T.: J. H(elbig) La légende de la Licorne ou du monocéros.
Ein Bischofsgrab des 12. Jahrhunderts im Wormser Dom. JBonn LXXXV 106 ff. 217
Heiltumsbücher. Kunstchr. XXIII 313 ff. 218
Ein modernes Kunstgebilde und seine Geschichte. Kunstg. IV 12 ff. 219
Altdeutsche Goldschmiedekunst auf dem Wege nach Rom. Kunstg. IV 74 ff. 220
Nr. 227 = Qu∫h Nr. IV 89 ff. (an)
Nr. 216 = Rev. a. chr. XXXI 16 ff.
Nr. 209 = Rev. a. chr. XXXI 170 ff.
Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse au Musée de Darmstadt. Rev. a. chr. XXXI 430 ff. 221
Die Rupertuslegende von Jakob Koebel zu Oppenheim. 3. b. K. XXIII 130 ff. 222
Ein Diptychon des 10. Jahrhunderts. 3. c. K. I 15 ff. 223
Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290—1301) 3. c. K. I 89 ff. 224
Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnis der Zeit. 3. c. K. I 153 ff. 225
Die neue St. Bonifatiuskirche zu Mainz. a) Da. 3. Nr. 285 X 13 (an) b) MJ Nr. 241 X 15 226
Die Bardo-Krypta unter dem Dome in Mainz. a) MJ Nr. 263 XI 10 (an) b) Qu∫h Nr. IV 89 ff. (an) 227

1889 Elfenbein-Bildwerke aus dem Museum zu Darmstadt. Das Advents-Diptychon aus der Sammlung Honolez-Hüpsch. Mainz 1889 228
Bestimmungen für die Preisbewerbung von Plänen für die Gartenfelder Kirche zu Mainz. Mainz 1889 229
Der Stephans-Kelch des Mainzer Doms. JBonn LXXXVII 97 ff. 230

231 1889 Ein Mainzer Baukünstler des 18. Jahrhunderts. Da. Z. Nr. 130 V 11

232 Der Meister D. S. in der Stadtkirche zu Kronberg im Taunus.
a) Da. Z. Nr. 204 VII 25
b) SA Mainz 1895 (Privatdruck für I. M. die Kaiserin Friedrich)
c) Fra. Z. 1895

233 Meline — ein Mainzer? MJ Nr. 33 II 8

234 1890 a) Die Holbeinsche Madonna, o. O. o. J. (an), als Erläuterung zum Originalbild in Darmstadt
b) Ue: Rev. a. chr. XXXV (1892) 26 ff. u. d. T.: J. Helbig, La Vierge de Hans Holbein conservée au palais grand-ducal de Darmstadt.

235 Vom Aetna. Erinnerungen aus einer Orientfahrt 1882. Mainz 1890

236 Der Urheber des Marktbrunnens zu Mainz. a) MJ Nr. 276 XI 26
b) SA

237 1891 Altertumsfunde beim Knaben-Konvikte zu Mainz. MJ Nr. 122 V 27
Nr. 332 = MJ Nr. 149 VI 29

238 Ein drittes Skizzenbuch Georg Schneiders. MJ Nr. 160, 161 VII 11, 13

239 1892 H: a) Selectus Hymnorum, Antiphonarum et Precum in frequentioribus et quibusdam festivis supplicationibus inservientium ad usum Ecclesiae Moguntinae redactus. Moguntiae MDCCCXCII
b) SA daraus: Ordo Processionis in festo S. S. Corporis Christi. Ex Rituali Moguntino. Moguntiae MDCCCXCII

240 Peter Halm und seine Druckverzierungen. Buchgew. I
Nr. 234 = Rev. a. chr. XXXV 26 ff.

1894 Nr. 334—337 = MJ Nr. 60 III 12

241 Das Haus Ecke Betzels- und Fustgasse in Mainz. MJ Nr. 124 V 30

242 1895 Das eherne Reiterbild Karls d. Gr. (Mainz 1895)
Beilage zu einer Wiederholung des ehernen Reiterbildes, Hochzeitsgabe für S. K. H. Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen.
Nr. 214 = 2. Aufl. Berlin 1895
Nr. 232 = a) Mainz 1895 b) Fra. Z.

243 1896 Theologisches zu Raffael. Disputa-Transfiguration.
a) Ka. I 33 ff. b) SA
c) Ue: Rev. cath. 1896. u. d. T.: Th. Richard, Un peu de théologie à propos de Raphaël. d) SA von c)

244 Zur Ikonographie des Mittelalters. Das Bild der Kirche und der Synagoge. Ka. I 118 ff.

245 Zur Ikonographie des Mittelalters. Ka. II 349 ff.
Nr. 243 = Rev. cath. XXXIX

246 Die Beseitigung der Vorbauten zwischen Höfchen und Markt.
MAnz. Nr. 99, 100, 101 IV 28, 29, 30

265 1898 Ein bisher unbekannter Prospekt von Mainz. a) MJ Nr. 78 IV 2 b) SA
Den Prospekt selbst ließ Fr. Schneider gleichzeitig nach dem alten, bisher unbenutzten Holzstock (ca. 1740 bis 1756) von Phil. von Zabern vervielfältigen, den Stock überwies er dem Mainzer Museum.
266 Die Auktion Hirth und kurmainzer Porzellankunst. MJ Nr. 127 VI 3
267 Das Portal am Quintinskirchhof in der Schustergasse. a) MJ Nr. 252 X 29 b) SA

268 1899 Domdekan Franz Werner. Mainz 1899
Nr. 212 = Zweiter Abdruck. Mainz 1899
269 Die Brandenburgische Domstiftskurie zu Mainz. a) HJ III 34 ff. b) SA
270 Dr. Franz Bock. CR XXV 245 ff.
271 Der Odilienberg i. E. MJ Nr. 117 V 30
272 Das Haus „Zum kurfürstlichen Wappen" in Mainz. MJ Nr. 220 IX 21
273 Mittelalterliche Polychromie und ihre Wiederaufnahme.
a) Fra. Z. Nr. .. IX 20 (an)
b) MJ Nr. 222 IX 23 (an)
274 Ein Gedächtnisblatt zur Gründung des Mainzer Journals. MJ Nr. 228 IX 30
Vgl. dazu: Zur Geschichte des Mainzer Journals MJ 1899 Nr. 236 X 10

275 1900 D. Johan Dietenbergers Bibeldruck Mainz 1534
Mainz im Jahre der Gutenberg-Feier 1900
276 Ein Meisterwerk mittelalterlicher Kunst in Mainz. MJ Nr. 193 VIII 22

277 1901 Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster Karthause, Reichen-Klaren und Altenmünster bei ihrer Aufhebung i. J. 1781. Mainz 1901
278 Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde. Ein Blatt zur Geschichte von Cultus und Kunst in Ost und West. a) Ki. G. XXXI 63 ff.
b) SA Mainz 1901
279 Vom Dom zu Trier und Mainzer Sachen daselbst. MJ Nr. 92 IV 20
280 Der Wetterhahn auf dem Dom zu Mainz.
a) MJ Nr. 149, 151, 152 VI 29 VII 2, 3
b) SA ergänzt und erweitert. Mainz 1901 (vgl. Nr. 341, 342)
281 Ein verschollenes Kunstwerk aus der St. Quintinskirche in Mainz.
MJ Nr. 261 XI 9

282 1902 Von den Denkmälern des Mainzer Domes. Mainz 1902
I. Das große Kruzifix von Mathias Rauchmüller. 17. Jahrhundert.
283 Die katholische Westminster-Kathedrale in London und ihr Architekt.
Ki. G. XXXIII 73 ff. (an)
284 Neue Funde am Mainzer Dom. a) DR I 3 (an)
b) MJ Nr. 134 VI 12 (an)
Nr. 344 = DR I 12
285 Der Einsturz des Glockenthurmes von S. Marco und seine Ursachen.
Fra. Z. Nr. 196 VII 17
285a Professor Kraus † MJ Nr. 5 I 7

303 1905 Johann Friedrich Schiller, geboren 18. September 1737, gestorben 19. Okt. 1814, Buchdrucker und Verleger zu Mainz 1784—1794. Mainz 1905

304 Die Trinkschale des heiligen Lutwinus zu Mettlach. Mainz 1905

305 V: Die Leidensstationen nach Zeichnungen von Robert Engels. Offenbach a. M.

306 Zur Altersbestimmung des Kreuz-Reliquiars in der Gruftkapelle der Heilig-Kreuz-Kirche in Donauwörth. a) MD II 45 ff. b) SA

Nr. 296 = Rev. a. chr. IIL 83 ff. 157 ff.

306a Gothische Monumentalstatue gerettet. MAnz. Nr. 172 VII 27

Nr. 338 = MJ Nr. 157

307 1906 Das Wilsnacker Pilgerzeichen. Denk. Pfl. VIII 46, vgl. auch 64

308 Prälatenstab des 18. Jahrhunderts aus Kloster Eberbach im Rheingau. a) Mainzer Zeitschrift I 88 ff. b) SA

309 Papst Pius X. und die Pflege der Kunst im Vatikan. MJ Nr. 114 V 16

310 Ein Gedenkblatt an Gräfin Ida Hahn-Hahn. MJ Nr. 119 V 22

311 Heinrich Reichsfreiherr von Ritter zu Gruenstein. a) MJ Nr. 128 VI 2 b) SA

312 Das Schloß zu Aschaffenburg und sein Erbauer. a) MJ Nr. 153 VII 4 b) SA

313 Haus und Habe eines Mainzer Domherrn. Nach der Verlassenschaft des Kanonikus Wennimar von Bodelschwingh 1567—1605.

Anhang

I. Amtliche Gutachten

314 1875 Gutachten über die Restauration der Kirche zu Wallbürn.

315 1877 Gutachten für die Stiftskirche zu Gelnhausen.

316 1882 Gutachten für das Münster zu Constanz.

317 1884 Gutachten über den Wormser Dom.

318 1886 Programm für den Kirchenbau in Krefeld.

319 1887 Gutachten zur Restauration der Vorhalle des Freiburger Münsters.

320 Gutachten für die Gartenfelder Kirche zu Mainz.

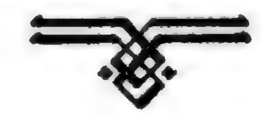
321 1894 Gutachten in Sachen der beabsichtigten Wiederherstellungen an der ehemaligen Stiftskirche zu Wimpfen im Thal (Z: P. Tornow).

322 1900 Darlegung bezüglich der polychromen Ausstattung der Stiftskirche Wimpfen im Thal.

323 1904 Die Kirche des ehemal. Reichenklaren-Klosters.

II. Monumentale Inschriften, Urkunden und Adressen

324 1874 Grabplatte in Zinn für die Wiederbestattung des Mainzer Kurfürsten Johann Schweickhardt von Cronberg (1604—26) Näheres siehe in den Gräberfunden



Heinrich Heidenheimer

Aus alten Bibliotheken

Aus alten Bibliotheken

Von Heinrich Heidenheimer in Mainz

Als Sebastian Brant, ungefähr im Jahre 1494, sein Lobgedicht auf die Druckkunst schrieb, das er an den Baseler Drucker Johann Bergmann aus Olpe richtete (Ad dominum Johannem Bergman de Olpe. de praestantia artis impressoriȩ a Germanis nuper inuentȩ Elogium S. Brant.), nannte er diese Kunst ein heiliges Werk, und von Giovanni Andrea de' Bussi, Bischof von Aleria, der als Korrektor in der ersten römischen Druckerei tätig war, wird gerühmt, daß er die Ausüber dieser göttlichen Kunst mit Wertschätzung und wahrhaft freundschaftlicher Zuneigung bedacht habe.

Nicht schärfer wird man das gewaltige Ansehen, das Gutenbergs Erfindung sich erworben hatte, bezeichnen können, als dies durch Brant und die Betätigung Bussis geschah: die Kunst und ihre Jünger besonnte die Gloriole des Ruhmes und der Dankbarkeit.

Auch die Tatsache, daß ein Jurist und Humanist wie Brant, der vielleicht damals schon in Bergmanns Druckerei als Korrektor arbeitete, und ein Theologe geistig Mitschaffende in Druckwerkstätten waren – und sie hatten viele Kollegen unter den Humanisten und Theologen – bezeugt, daß man um die Richtigkeit oder das einleuchtende Verständnis der Texte sorglich sich bemühte. Und von dieser Seite her bildete sich innerlich gleichsam eine Pietätsbrücke zu dem, was durch das Licht der Druckkunst ein wenig in den Schatten gestellt worden war, zu dem geschriebenen Buche. Denn solche Handschriften waren es doch zunächst überwiegend, die man in Drucklettern wiedergab, und bald befanden sich unter einem Dache die Zeugen der alten Schreibkunst und die der »neuen Kunst zu schreiben«. Mit einer Art von Trauer mag mancher den wissenschaftlichen Studien ergebene Klosterbruder und Stiftsgeistliche empfunden haben, wie die Kostbarkeiten der trauten Bücherräume seiner geistlichen Heimstätte in ihrem äußeren Werte gemindert wurden durch die aller Welt zugänglichen Erzeugnisse der Druckkunst; man weiß auch, wie eindringlich der Polyhistor Johannes Trithemius seine Klostergenossen ermahnt hat, Handschriften, wie vordem anzufertigen, aber das junge Autochthonentum der gedruckten Bücher verbreitete sich und verbreitete sich und ward mit der Zeit ein Mehrheitsherrscher in den Bibliotheken.

Den Freunden der alten geschriebenen und gedruckten Bücher nun wird es von Interesse sein, zu erfahren, wie es in solchen Bibliotheken zuging, oder doch zugehen sollte, zur Zeit, als die Kunst Gutenbergs noch nicht lange blühte. Und so leite uns denn in eine spätmittelalterliche Bücherei ein Kapitel des Anhangs eines Büchleins, das im Jahre 1494 zum ersten Male von der Druckerei Michael Furters in Basel veröffentlicht wurde, des: Reformatorium vite morumque et honestatis clericorum saluberrimum ... (Höchst heilsames Besserungsbüchlein des

Lebens, der Sitten und der Ehrbarkeit der Kleriker . . .). Sein Verfasser war der Leutpriester am Baseler Münster, Jakob Philippi, und es beruht auf der Kenntnis und bezweckt die Läuterung aller Verhältnisse »in Gemeinsamkeit lebender Geistlichen«. Das häusliche und kirchliche, das der Arbeit und den Studien gewidmete Leben solcher Vereinigungsgenossen, mit allem, worauf es beruht, und was für es sorgt und es erhält, wie dieses tägliche Dasein von früher her geführt wurde und weiterhin zur Aufrechterhaltung der Disziplin und guten Sitten dienen solle, wird darin behandelt. Jakob Philippi hat in dem von L. Schulze verfaßten Artikel der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche (im 15. Bande der 3. Auflage) eine mit abwägender Sympathie gefertigte Würdigung erfahren; in diesem Nachschlagewerke findet man auch bis in die letzten Jahre die reiche Literatur über Philippi und die »Brüder des gemeinsamen Lebens« verzeichnet. Wir erfahren daraus den innigen Zusammenhang Philippis mit dem Fraterhaus in Zwolle, dessen Rektor einmal ein Bruder Jakobs war, und daß er dem Rektor dieses Hauses, seinem Bruder, und den übrigen Presbytern sein Vermögen vermacht hat. Aber wir ersehen aus Schulzes Aufsätzen auch, daß die »Hausordnung« (consuetudines domus nostrae), die das Reformatorium enthält, nicht mit Sicherheit einem bestimmten Hause zugewiesen werden kann; Schulze glaubt, sie für das Fraterhaus in Zwolle in Anspruch nehmen zu dürfen. In dem Kapitel, das die Gründung des anonymen, als Muster hingestellten, Hauses behandelt (De fundatione cuiusdam domus quorundam communiter viventium), heißt es: seine Presbyter und Kleriker hätten von der Arbeit ihrer Hände, nämlich der Schreiberarbeit (videlicet opere scripture) und von kirchlichen Einkünften ihre mäßigen Lebensbedürfnisse zu bestreiten. Gottlieb Mohnike hat im Anhange zu seiner Übersetzung von G. H. M. Delprat's Werk über »Die Brüderschaft des gemeinsamen Lebens« (Leipzig, 1840) die Angabe aus des Molanus Historiae Lovaniensium mitgeteilt, daß die »Brüder des gemeinsamen Lebens« und die von einem Schüler des Gründers dieser Bruderschaft gestiftete Windesheimer Kongregation regulierter Kanoniker das Abschreiben der Heiligen Schrift und der Werke der Kirchenväter als hohe Pflicht erklärten; der Index statutorum Capituli Windeshemensis enthält sogar die Bestimmung: Wer nicht schreiben will, wird durch Entziehung von Speise oder Trank gestraft. Die Druckertätigkeit der Brüder des gemeinsamen Lebens im 15. Jahrhundert ist bekannt genug, und so erstaunt man denn nicht, daß ein Abschnitt der »consuetudines«: De liberario (Vom Bibliothekar) überschrieben ist. Anton Ruland hat ihn im 21. Bande des Serapeums abdrucken lassen und erläutert, und Wattenbach in seinem »Schriftwesen im Mittelalter« ihn verwertet. Ruland irrte aber, indem er meinte, »diese merkwürdigen Vorschriften« hätten »natürlich ihre Anwendung mit der Verbreitung der Typographie verlieren« müssen. Noch im Jahre 1527 schrieb man, wie Delprat angibt, im Fraterhause zu Utrecht Bücher, man band und verzierte sie auch daselbst, und all dieses geschah auch auf Bestellung für Geld.

Doch wenden wir uns zu den interessantesten Teilen unseres Bibliotheks-Kapitels.

Einem von den Brüdern trägt man die Pflege der vorhandenen Bücher, die Sorge für die zu schreibenden und die Bewachung des Pergamentes auf; er hat darauf zu achten, daß die Bücher nicht schlecht behandelt, nicht töricht aufgestellt und, was nötige Korrekturen, Buchbinderarbeiten und ähnliche Dinge betrifft, nicht vernachlässigt werden. In einem Register ist jedes Buch gesondert zu führen, die Namen der Ausleiher und der Verleihtermin sind fleißig zu vermerken, dem Rektor muß Anzeige gemacht werden, wenn ein Buch verloren gegangen ist. Damit nicht täglich die Scholaren Bücher verlangen, soll der Bibliothekar für sie eine Stunde an Festtagen bestimmen. Im Sommer hat eine Einsammlung aller Bücher, deren Besichtigung, Reinigung und Prüfung durch die Brüder, in Anwesenheit des Rektors, zu erfolgen. Die Brüder dürfen ein Buch, dessen Studium ihnen vom Rektor aufgegeben worden, aus der Bibliothek entnehmen und haben dann dessen Titel auf eine Tafel aufzuschreiben; zum Entleihen mehrerer Bücher bedarf es der Erlaubnis des Bibliothekars oder dessen Gehilfen, der auch die größere Bibliothek zu verwalten hat, aus der die Bücher zum Vorlesen bei Tische (de legendo ad mensam) entnommen werden. Im Beginn eines jeden Monats hat der Gehilfe das Register und die Tafeleinträge vorzunehmen, die fälligen Bücher einzusammeln und, insofern es nicht Studienbücher der Brüder sind, wieder am richtigen Platz einzulegen (reponat distincte in librariam). — Auch Bestimmungen bezüglich des Schreibens von Handschriften für die Bibliothek enthalten unsere Vorschriften. Auf das höchste sei darauf Bedacht zu nehmen, den Schreibern nur korrekte Vorlagen zu verschaffen, damit das Gewissen der Brüder des Hauses nicht beschwert werde durch die Niederschrift inkorrekter Bücher (ne grauemus conscientias nostras incorrectos libros scribendo). Sorge sei auch dafür zu tragen, daß die Schreiber mit den zum Schreiben nötigen Hilfsmitteln versehen würden: videlicet artafis pennis pumice creta et similibus (nämlich mit Federmessern, Federn, Bimsstein, Kreide und dergleichen Dingen). Hier verbindet somit die Fürsorge der ihre Bücherschätze und die Wissenschaften liebhabenden Brüder das neuere Element der Druckkunst mit der alten Schreibweise. Ja, sogar in enger Verschwisterung lebten diese noch lange nach dem Morgenrote der neuen Kunst. Das beweist auch eine dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts angehörende Empfehlung seitens des Bamberger Bischofs Heinrich Groß von Trockau. Sie wendet sich, in Urkundenform, an jedermann und ist für den Schreibkünstler Wolfgang Leo aus Augsburg ausgestellt, der »seiner kunst und narung nach durch die landt zw wandern und sein arbeit zu uben in willen ist, ...« Seine »kunst und hantirung« aber bestand darin: »corpora grosse buchstaben und versal zu zierheit der bücher zu machen«. Henry Simonsfeld, der diesen »furdernus brieff«, in den Sitzungsberichten der philos.—philol. und der histor. Classe der k. bayer. Akad. der Wissenschaften (1896, S. 326) mitgeteilt hat, bemerkte dazu, es sei von Interesse zu sehen, daß aus dieser Tätigkeit »speziell ein eigenes Gewerbe gemacht werden konnte«. Dieser richtigen Betonung Simonsfelds darf man aber auch die Bemerkung folgen lassen, daß es von Interesse ist, zu beobachten, wie die hochentwickelte Drucker-

technik doch vielfach noch den individueller wirkenden Schönheitsausdruck des zeichnenden, malenden, illuminierenden Handkünstlers neben sich duldete, — wir wissen nicht, ob dulden mußte, oder freudig zuließ.

Doch es ist Zeit, von dieser kleinen Abschweifung wieder den Weg zu einer alten Bibliothek zu nehmen. Und nun treten wir ein in das Kloster der Karthäuser auf dem Michaelsberge bei Mainz, einer Gründung des 14. Jahrhunderts, das, auf mäßiger Anhöhe nahe dem Rheinufer liegend, seinen Angehörigen nach den geistlichen, literarischen und häuslichen Beschäftigungen, den Blick auf blühende Gefilde und das zum Sinnen und Träumen anregende Fließen des herrlichen Stromes ermöglichte.

Über Zweck und Benutzungsweise der im Jahre 1436 eingerichteten Bibliothek belehren uns Bestimmungen, die im Besitze der Mainzer Stadtbibliothek sind. Sie wurden den Mainzer Karthäusern von denen in Trier gesandt, damit sie darnach ihre Büchersammlung einrichten könnten. (Hanc formam subscriptam miserunt nobis fratres in treueris secundum hanc possumus regere liberariam nostram.) In Urkundenform beginnt die Mainzer Verordnung: Alle jetzigen und künftigen Insassen des Hauses St. Michaels bei Mainz Karthäuser Ordens sollten wissen, daß der ganze Convent fleißig erwogen habe: die Bibliothek sei der Tisch, den Gott ihm zugerüstet gegen das Fleisch, die Welt und den Teufel, der Tisch, von dem sie die Speise der heiligen Lekture und des heiligen Studiums nehmen sollten. Der Prior, so wurde bestimmt, ernennt einen Mönch zum Bibliothekar, dem auch das Recht zusteht, Bücher nach außerhalb des Klosters zu verleihen. Aber auch nicht das kleinste Buch dürfe an Auswärtige ohne Erlaubnis des Priors verliehen werden; dieser könne mit dem Bibliothekar (cum liberario) über die Empfangsbescheinigung (de signeto), das Pfandstück (recognicionis pignore), die Betitelung und Rücklieferung des Buches, nach Gutdünken bestimmen. Alle verliehenen Bücher seien zweimal im Jahre zurückzubringen, am ersten gewöhnlichen Arbeitstage nach Ostern und am ersten Arbeitstage zunächst dem Feste des heiligen Remigius (das auf den 1. Oktober fiel); der Bibliothekar habe dann mit dem Ausleihemönch und dessen Gehilfen (liberarius cum dando et socio) die ganze Büchersammlung hinlänglich zu prüfen, und darauf erst könne vom Prior die Erlaubnis erteilt werden, wieder Bücher zu verleihen.

Die vorstehenden Bestimmungen werden wohl bald vorbildlich geworden sein, und so sind uns vertraute Einrichtungen in ihrem Kerne schon zu so hohen Jahren gekommen. Philippis Büchlein gehört einer Zeit an, in der die kommende reformatorische Welt für die alte vorhanden zu sein begann, die alte aber, durch das Zusammentreffen mehrerer Nationalitäten auf dem italienischen Kampfplatze, durch häufigeres Reisen und wahrlich nicht zuletzt durch die aufrüttelnden Boten der Druckkunst in einzelnen Gliedern nähere Bekanntschaft unter sich machte. Schon im Jahre 1541 konnte dann ein Wörterbuch in sechs Sprachen — der lateinischen, französischen, spanischen, italienischen, englischen und deutschen — von Nürnberg aus auf den Büchermarkt gebracht werden; eine Reise nach Italien, nach Frankreich galt für die jungen Fürstensöhne und Edelleute, auch für Patriziersprößlinge bald als notwendiges Bil-

dungsmittel, und wenn auch die Greuel der Kriegsfurie im 17. Jahrhundert Leben töteten und Blüten vernichteten, die Welt blieb offen und sie blieb ein Objekt, von dem man unterrichtet bleiben wollte.

So erstaunt es uns denn auch nicht, daß wir für die Mainzer Universitätsbibliothek, der wir uns nun zuwenden wollen, um das Jahr 1750 die Ankündigung finden: die Benützer könnten daselbst antreffen, was in Europa, oder von den hauptsächlichsten Universitäten literarisch Wissenswürdiges ausgehe (omne illud experiri poterunt, quod aut in Europa praecipuum aut in Celeberrimis Universitatibus quoad Litteraturam notatu dignum occurret); verschiedenartige Tag- und Monatsschriften würden jeweilig ausgelegt (porrigentur enim singulis diebus varii generis novellae tam quotidianae, quam sequentes menstruae). Wir erfahren auch ein wenig von dem, was der Lernbegierige vorfand, und es ist vom literarischen und pädagogischen Standpunkt aus interessant, zu sehen, was in dieser rheinischen Kulturstätte für würdig und geeignet zur Kenntnisnahme erachtet wurde. Vorhanden waren die folgenden Monatsschriften:

Vermischte Abhandlungen und Anmerkungen aus den Geschichten, dem Staatsrechte, der Sittenlehre und den schönen Wissenschaften. — Physikalische Belustigungen. — Selecta physico — oeconomica Oder angenehme und nützliche Sammlungen von allerhand zur Natur-Forschung und Haushaltungs-Kunst gehörigen Begebenheiten, Erfindungen ... — Neue Bibliothek [welchen Charakters? Sie erschien bei Emanuel Richter in Altenburg]. — Oeconomische Nachrichten. — Unpartheyische Critik über juristische Schriften inn- und ausserhalb Deutschland. — Zuverlässige Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande Veränderung und Wachsthum der Wissenschaften. — Teutsches Staats-Archiv, ... von Johann Jacob Moser. — Sammlung von allerhand zum Land und Stadt-Wirthschafftlichen Policey-Finanz- und Cammer-Weesen dienlichen Nachrichten, Anmerckungen, Begebenheiten, Versuchen, Vorschlägen, neuen und alten Anstalten, Erfindungen, Vortheilen, Fehlern, Künsten, Wissenschafften und Schrifften, wie auch von denen in diesen so nützlichen Wissenschafften und Übungen wohl verdienten Leuthen. — Vollständige Samlung von Actis publicis und Staats-Schriften zum Behuf der neuesten Welt- und Teutschen Reichs-Geschichten, unter Kayser Franz. — Hamburgisches Magazin, oder gesammlete Schriften, zum Unterricht und Vergnügen, aus der Naturforschung und den angenehmen Wissenschafften überhaupt. — Nova Acta Eruditorum. [Die hervorragende Leipziger litterarische Zeitschrift.]

Die praktischen Wissenschaften überwiegen, wie man sieht; die schöne Literatur ist nur spärlich vertreten, nur philosophische und nur theologische Zeitschriften waren — wenn nicht etwa die Altenburger »Neue Bibliothek« Philosophie oder Theologie vertrat — nicht vorhanden. Und doch war damals die Mainzer Universität eine durchaus in kirchlichem Geiste gehaltene Lehrstätte. Ein offizielles, von dem Rektor im Universitätsprogramme für das Jahr 1752 dargebotenes Vorwort zu den Statuten der Universitätsbibliothek aus dem Jahre 1746 belehrt uns aber über den Grund dieser auffallenden Erscheinung. Die Bibliothek, so heißt es darin, die man mit ausgezeichneten Büchern angefüllt habe, die mit größter Sorgfalt und mit großen Kosten eingerichtet worden, sei nicht im Geiste der alten Bücherei gestaltet, sondern vom Kurfürsten zum öffentlichen Gebrauche der ganzen Stadtbewohnerschaft gewidmet; sie werde Dienstags, Donnerstags und Samstags von 10—12 Uhr offen sein und könne in dieser Zeit auch zum Entleihen benutzt werden. Aus Heinrich Knodts, eines Juristen und damaligen Bibliothekars an dieser Anstalt,

De Moguntia litterata Commentatio I, auf der die vorstehenden Angaben beruhen, erfahren wir ferner, daß die Sammlung — die alte Universitätsbibliothek war unter Gustav Adolf im Dreißigjährigen Krieg entführt worden und ist großenteils oder ganz zugrunde gegangen —, nur etwa 7000 Bände betrug. Eine, den erneuerten und vermehrten Privilegien und Ordnungen der Universität vom Jahre 1746 angefügte Bibliotheksordnung (Ordinatio circa bibliothecam) besagte, daß der Kurfürst auf ihre Vergrößerung bedacht sei, und daß zu ihrer heilsamen Erhaltung, wie zu ihrem Wachstume, billigerweise die Mainzer Nicht-Studenten und solche, die sie zum Hausgebrauch in Anspruch nehmen wollten, eine Vergütung zu entrichten hätten. Diese Verordnung bestimmte, daß Nicht-Studenten (extranei) für die Benutzung innerhalb der Bibliothek, während den angegebenen 6 oder 9 Stunden, eine jährliche Summe von 3 Gulden vorausbezahlen mußten; wollte ein akademischer Bürger oder ein Nicht-Student Bücher außerhalb der Bibliothek benutzen, so hatte er für ein Gesamtwerk (pro authore) in Folio 6, in Quarto 4, in Oktavo 2 Kreuzer zu geben; außerdem war der Preis des zu entleihenden Buches zu hinterlegen. Die Ausleihefrist betrug nur 8 Tage; kein Buch wurde an jemanden, der nicht in Mainz wohnte, verliehen, und seltenere Bücher durften überhaupt nicht abgegeben werden. So geht ein merkantiler, durch die Notwendigkeit gebotener Zug bestimmend durch diese Verordnung. Mochte aber nun auch diese Verleihtaxe für manchen drückend sein, sie stand doch im Zusammenhange mit dem Prinzipe, daß jedermann in Mainz die Bibliothek zur Benutzung zugänglich sei. Nur kleine Änderungen bezüglich der Stunden, in denen sie stattfinden konnte, traten ein: der ursprünglichen Bestimmung in der Ordinatio vom Jahre 1746, die für die Zeit vom 1. November bis 1. April die Nachmittagsstunden von 3—5 Uhr, für die Zeit vom 1. April bis Ende September die von 3—6 Uhr festsetzte, begegnen wir, zum Beispiel, in den kurmainzischen Staatskalendern für die Jahre 1763, 1775 und 1779. Auch auf die Dombibliothek übertrug sich in der Zeit, da eine warme Freude für die Hebung des Unterrichts und der Bildung maßgebende Leute in Mainz erfüllte, das Prinzip der Öffentlichkeit. Aus Franz Falks unterrichtendem Werke: Die ehemalige Dombibliothek zu Mainz ... (= XVIII. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen) erfährt man, daß diese Bibliothek, seit dem Jahre 1777, auf den Vorschlag ihres geistlichen Vorstandes, Philipp Schultheis, vom 1. Mai bis 8. September einmal in der Woche, von 8—11 und von 2—5 Uhr, zum Nachschlagen zugänglich war. Späterhin gab man für dieselben Stunden zwei Tage frei; im Mainzischen Intelligenzblatte vom 14. März 1792 wird dies in einer amtlichen Bekanntmachung den »Freunden der Wissenschaften im Allgemeinen und jenen der ältern Litteratur ins besondere« mitgeteilt. Daß eine Bibliothek nach Möglichkeit eine öffentlich nützende Anstalt zu sein habe, diese Auffassung trat dem Gelehrtenpublikum im Anfange des 19. Jahrhunderts auch auf dem Widmungsblatt eines Werkes entgegen, das den Mainzer Universitätsbibliothekar Gotthelf Fischer zum Verfasser hatte, der »Beschreibung einiger typographischen Seltenheiten nebst Beyträgen zur Erfindungsgeschichte der Buchdruckerkunst«. Das erste Bändchen

dieser Untersuchungen erschien im Jahre 1800 »Bei Eröfnung der Universitätsbibliothek« und ist »Den Studierenden in Mainz gewidmet«. Sowohl die Bürger, »welche sich den Wissenschaften ausschlüßlich widmen, als auch die Freunde der Litteratur in Mainz überhaupt« sind es, die Fischer in der Darlegung der Grundsätze, nach denen die Neuordnung der Bibliothek durch ihn erfolgt war, anspricht. Der ungemein tätige Mann, der schon damals auch hochgeschätzt als Naturforscher wirkte, suchte die Gebundenheit des Buchdaseins aufzulösen und von dessen Gehalt in den Geist derer einzuführen, die davon aufnehmen wollten. So kündigte er in der Vorrede seines Werkes an, daß er an den Tagen, an welchen die Bibliothek dem lesenden Publikum geöffnet sei — dies war an den fünf ungleichen Tagen jeder Dekade von 9—12 Uhr —, Vorlesungen über die gesamte Literatur halten werde. Vom Leben und von den Ideen eines jeden Schriftstellers würde er alles Wichtige mitteilen. »Vorlesungen über die Litteratur einer Wissenschaft werden also in dieser Hinsicht encyclopädische Vorlesungen über die Wissenschaft selbst seyn.« Erfährt man dann noch durch eine Ankündigung vom Jahre 11 der fränkischen Republik (1802), daß Fischer »Vorlesungen über die Erfindung der Buchdruckerkunst« »mit Vorzeigung der vorzüglichsten Druckdenkmale der mainzer Presse« in der Universitätsbibliothek zu halten sich verpflichtete, so empfindet man, wie damals Blüten geistigen Lebens und die Entwicklung ihrer machtvollen Verbreitungshelferin aus derselben Wertschätzungsquelle der Öffentlichkeit vorgelegt wurden. Und es ist erfreuend zu sehen, daß dies in der Erfindungsstadt der Druckkunst geschah: wiederum, wie vor Jahrhunderten, lebten Erfinder und Verbreiter der »neuen Kunst zu schreiben« in geziemender Verbindung mit den Äußerungen von Geist und Gemüt.



Franz Falk

Der Abbreviator Johannes von Marsberg
Stiftung an Liebfrau ad gr. durch Kanzler
Adolf von Breithart 1468

Der Abbreviator Johannes von Marsberg, Stiftsherr zu Mainz und Worms

Von Franz Falk in Klein-Winternheim bei Mainz

Zu den namhaften deutschen Männern, welche im 15. Jahrhundert innerhalb der Mauern Roms tätig waren, gehört Johann von Marsberg.

Pastor, Päpste I², 201, sagt, daß er in nahen und einflußreichen Beziehungen zu Eugen IV. stand. Seine Anwesenheit in Rom ist uns auch verbürgt durch den Eintrag seines Namens in das Anima-Bruderschaftsbuch: Joh. de Monte Martis, decretorum doctor, abbreviator, scholasticus et can. Wormatiensis.[1])

Nicht seine Wirksamkeit in Rom soll uns hier beschäftigen, sondern das Andenken, welches er in seinem deutschen Vaterlande hinterlassen hat, und was sich aus cisalpinen Quellen entnehmen ließ.

Seinen Namen findet man gewöhnlich geschrieben de Montemar, auch de Monte Martis, was jedoch sein eigentlicher Familienname nicht ist, laut seiner Grabschrift hieß er Joh. Nuwenburg.

Montemar ist Marsberg, der an der Diemel gelegene Ort Stadtberge (Prov. Westfalen, Reg.-Bez. Arnsberg), welcher in die obere und niedere Stadt, Ober- und Niedermarsberg sich scheidet.[2]) Zu seiner Ausbildung bot sich hier Gelegenheit genug, denn hier bestand ein bis in die Karolingerzeit hinauf reichendes Benediktinerkloster.[3]) Welcher Hochschule er seine höhere Ausbildung und den Titel Decretorum doctor verdankt, konnte ich nicht feststellen. Gleich so vielen Landsleuten wird er in Bologna oder Padua sein Studium abgeschlossen haben.

Auf der Südseite der Stadt Mainz lag das alte Stift St. Victor. Eine Reihe angesehener, in Diensten der Kirche wie des Reiches tätiger Männer hatten im Laufe des 15. Jahrhunderts hier Stiftsstellen inne. Unter den Scholastikern erscheint im dritten Jahrzehnt des genannten Jahrhunderts Ioannes de Monte Martis.

Während seiner nicht näher terminierbaren Amtszeit leitete ein Conrad von Wonecken die Schulen (rector schol. s. Vict.), der Schulrektor war zugleich Stiftsherr am St. Mauritiusstift innerhalb der Stadt. Beide Herren gerieten in Differenzen, die im Jahre 1439, Juli 19, geschlichtet wurden in Gegenwart des Scholasters Jacob Gensfleisch.[4]) Die gütliche Verhandlung, im Domrefektor abgehalten, betrafen das Rektorat an St. Victor, wie auch Ausgaben für den ehemaligen Scholaster Johann de Monte Martis. Die Geschichte des Bistums Paderborn weiß zu berichten, daß sein Bischof Dietrich von Mörs mit dem Plane umging, des Bistums Selbständigkeit zu beseitigen. Es bildete sich eine Partei, welche diesem Plane entgegentrat; dieselbe richtete eine Denkschrift an die Kon-

1) Jänig, S. 65. 2) Hier stand die von Karl d. Gr. 772 eroberte Eresburg. 3) Lotz, Kunsttopographie s. v. Obermarsberg. 4) Joannis, Rer. mog. II, 634: pro parte venerab. viri, Magistri Joh. de Monte Martis debitis subortis etc., dazu Schaab, Buchdr. II, 634.

zilspäter zu Basel 1434. Diese Denkschrift gedenkt des Dietrich von Niem, des leider nicht mehr unter den Lebenden weilenden Hermann Dwerg, ein dritter Unterzeichner von den Beamten der päpstlichen Kurie war unser Johann von Marsberg, als Sohn des Paderbornschen Landes erwähnt; er figuriert hier als decretorum doctor, abbreviator, scholasticus et canonicus Wormatiensis.[5])

Die Geschichte der Stadt Worms bietet über ihn einige Daten. Er figuriert unter den Scholastikern des Domes. Schannat im Episcopatus Wormatiensis I, 90 erwähnt ihn ganz kurz: ejus mentio recurrit anno 1430, womit er sagen will, in irgend einem Dokumente, Urkunde oder Stiftsprotokoll des Jahres 1430 finde sich sein Name. Wertvoll ist jedoch die Angabe Schannats über sein Grab:

Anno Dom. MCCCCLI in vigilia S. Nicolai obiit venerabilis Dominus Joannes de Nuwenburg de Montemar Scholasticus hujus ecclesiae.

Das Grab erhielt Montemar im Dome vor dem St. Martinsaltar; dieser stand ehedem im nördlichen Querschiff, war aber schon zu Schannats Zeit nicht mehr zu sehen, denn er sagt: conditus ... juxta altare S. Mart., ubi sequens quondam legebatur inscriptio.

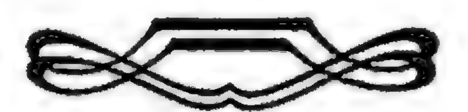
Wie ich vermutete, muß Schannat die Grabschrift aus des fleißigen Helwich (Helwich, geb. 1588, gest. 1632) Syntagma monumentorum[6]) geschöpft haben, dessen Original in der Bibliothek des Priesterseminars zu Mainz liegt, aber mehrfach Kopien erfuhr; auch liegt das Syntagma jetzt gedruckt vor und zwar im 8. Bande des Archivs für hessische Geschichte (1855), S. 294, hier heißt es: .... Joannes Nuwenburg de monte Marty Decretorum Doct. Scholasticus huj. Eccl. Cathedral. c. a. r. i. p. Amen. Hebrich hatte im Jahre 1612 im Dome und den andern Kirchen der Stadt Worms seine Abschriften genommen.

Dem, dem Namen nach unbekannten Verfasser der Chronik des Wormser Augustinerklosters Kirschgarten, hortus cerasorum, vor den Toren der Stadt, verdanken wir eine kurze Notiz über Montemar, welche uns denselben von einer andern Seite kennen lernt. Kirschgarten blühte in der Mitte des 15. Jahrhunderts auf: primi sex fratres vocati cum priore Bertholdo Starm[7]) ex Bodicensi monasterio[8]) pro reformatione Kirsgarten omnes postea facti sunt viri illustres etc. Zugleich fanden die Augustiner angesehene Wohltäter geistlichen und weltlichen Standes. Der dankbare Monachus Kirschgartensis[9]) gedenkt der Wohltäter und zählt sie auf, darunter quintus benefactor fuit Dominus Johannes de Monte Martis, scolasticus maioris ecclesiae, qui magnam fecit diligentiam pro reformatione loci huius (sc. Kirsgarten). Eine kleine Notiz möge diese Skizze, welche wohl noch aus anderen lokal geschichtlichen Quellen Bereicherung erfahren mag, schließen. Nach dem Ableben des Bischofs Friedrich wurde der Dompropst Ludwig von Ast gewählt;

5) Schaten, Annales Paderb. II ad a. 1434; Pick, Monatsschrift für rheinisch-westfäl. Geschichtsforschung (1877) III, 422.
6) Geschichtsblätter für die mittelrhein. Bistümer (1883), S. 9.
7) Zorn, Wormser Chronik, S. 182.
8) 20 Klöster empfingen von Bödeken (Diöz. Paderb.) ihre Reform. Seit 1430 gehörte Bödeken zur Windesheimer Kongregation.
9) Seit 1472 in Worms. Mon. Kirschg. ed. Ludewig, p. 160, jetzt Boos, Quellen III, 1 seq.

dieser resignierte jedoch alsbald. Bei der Neuwahl sehen wir unter den Wahlberechtigten unseren Joannes de Monte Martis.[10] Aus der Wahl ging Reinhard von Sickingen (1445–1482) hervor.

10) Joannis, Rer. mog. I, 760.



Stiftung einer täglichen Salveandacht an Liebfrau ad gradus zu Mainz durch den Stiftsherrn Adolf von Breithart, Kanzler, und ihre Bestätigung durch Erzbischof Adolf von Nassau 1468.

Von Franz Falk

Über Adolf von Breithart, einen der bedeutendsten Prälaten der Mainzer Kirche aus bürgerlichem Stande, hat F. W. E. Roth im Historischen Jahrbuche der Görres-Gesellschaft einen guten Lebensabriß gegeben. Aus den reichen Mitteln, welche Adolf zu Gebot standen, stiftete er »zelo devotionis accensus ad laudem et veneracionem intemerate virginis Marie« eine tägliche Salveandacht an der Stiftskirche Liebfrau, zu welcher die Bevölkerung der Stadt eine besondere Vorliebe hatte, insbesondere zu dem darin hochverehrten Gnadenbilde, welches sich jetzt in der (neuen) Liebfraukirche (Seminarkirche) befindet. Die Sorgfalt in der genannten Stiftung ergibt sich aus dem Wortlaute folgender Stiftungsurkunde, welche im Staatsarchiv zu Darmstadt beruht.

Adolffus Dei gratia sancte Maguntinensis sedis archiepiscopus, sacri romani imperii per Germaniam archicancellarius ac princeps elector. Ad perpetuam rei memoriam, dum precelsa meritorum insignia, quibus regina celorum, genitrix omnipotentis Dei, gloriosa virgo maria quasi stella matutina prerutilans sedibus sit prelata sideriis, devote consideracionis indagine perscrutamur, dum eciam inter mentis archana revolvimus, quod ipsa est mater misericordie, fons gracie et pietatis, salus fidelium, humani generis consolatrix et pro omnibus Christi fidelibus delictorum mole gravatis et ipsam devote invocantibus ad regem celorum, quem ipsa generare meruit, continue intercedit, dignum arbitramur, ut Christi fideles ad eiusdem precelse virginis veneracionem ingentes que ipsius laudes invitemus, quatenus per eius intercessionem ad regnum celorum reddantur aptiores. Cum igitur honorabilis, devotus in Christo, dilectus Adolffus de Breythart, decanus ecclesie beate Marie ad gradus civitatis nostre Maguntinensis, nobis exposuit, qualiter ipse zelo devocionis accensus ad laudem et veneracionem in-

temerate virginis Marie, necnon omnium Christi fidelium salute decantationem sollempnis antiphone, videlicet. Salve Regina singulis diebus tam festivis, quam feriatis de sero circa pulsum angelice salutacionis in prefata ecclesia beate Marie ad gradus ante ymaginem eiusdem virginis cum versiculo et collecta de eadem beatissima Maria virgine, singulis tamen festivitatibus et temporibus anni congruentibus per plebanum et rectorem parvulorum cum scolaribus et in festivitatibus ac dominicis diebus in organis cum distinctionibus consuetis per organistam predicte ecclesie et post finem collecte decantacionem angelice salutacionis, videlicet Ave Maria per duos iuvenes cereos ardentes ante eandem ymaginem in manibus tenentes perpetuis temporibus devote servandam instituit et pro huiusmodi decantacione certos census sive redditus de domibus et bonis infrascriptis in predicta nostra civitate Maguntinensi sitis de nostro scitu et voluntate ordinavit atque disposuit, videlicet de domo zum Rodenkopphe in foro feni sita novem libras hallensium census fundi infestivitatiibus sanctorum Johannis baptiste cedentes. Item de domo conventus fratrum ordinis sancti Anthonii de Altzey off der Swynsmisten sita quatuor libras et undecim solidos hallensium in festo sancti Johannis Baptiste cedentes. Item de domo zum Spechshart ex oposito curie zum ewigen neste quatuor florenos etiam in festivitatibus sanctorum Johannis ewangeliste et Johannis baptiste cedentes. Ita videlicet quod scolasticus predicte ecclesie beate Marie ad gradus pro tempore existens et personalem apud eandem ecclesiam faciens residenciam, si voluerit, alioquin alter de duobus prelatis residentibus, videlicet decanus aut cantor, et si neuter illorum acceptare voluerit, extunc capitulum dicte ecclesie predictos census colligere et sublevare et predictam decantacionem per plebanum et rectorem parvulorum cum scolaribus et organistam ibidem existentibus in forma, ut premittitur, disponere et ordinare, plebano vero qui huiusmodi decantacionem eciam singulis diebus cum religione interesse et collectam legere debet, duos florenos, rectori scolarum, qui similiter singulis diebus cum scolaribus presens esse tenetur, quatuor florenos, organiste, qui in singulis festivitatibus et diebus dominicis atque sabativis in organis cantabit, unam libram hallensium et campanatori, qui pulsacionem campane faciet, duas libras hallensium pro ipsorum laboribus locoque operarum sive stipendii singulis annis in festo nativitatis beate Marie virginis assignare aut alias cum ipsis convenire et concordare possunt, quod huiusmodi decantacionem absque negligencia teneant et residuum de predictis censibus restans poterit scolasticus sive alter prelatus aut capitulum huiusmodi ordinacionem pro tempore assumens in ipsorum usus et utilitatem pro ipsorum laboribus convertere, isto tamen salvo, quandocumque reempcionem alicuius census fieri contingat, quod extunc collector predictorum censuum pro tempore ut premittitur, existens huiusmodi capitalem summam fideliter conservare et alios census ad predictam decantacionem cum scitu et voluntate capituli comparare debeat et teneatur et in eventum, quod prelati et capitulum dicte ecclesie ordi-

nacionem predicte decantacionis postponerent aut illam, ut premittitur, non assumerent, ita quod ipsa decantacio per ipsorum negligenciam cessaret et in forma premissa non servaretur, extunc predicti census et redditus ad hospitale sante Barbare in predicta nostra civitate situm pro miseris advenis et peregrinis ibidem hospitantibus devolvi et cedere debent; nobisque propterea humiliter supplicavit, quatenus huiusmodi instauracionem prefate decantacionis, quam eciam de concensu capituli prefate ecclesie beate Marie intelleximus processisse, approbare, ratificare atque confirmare dignaremur. Nos igitur augmentum cultus divini et presertim veneracionem et laudem gloriosissime virginis Marie ex intimis affectantes prefatis supplicacionibus inclinati predictam decantacionem modo et forma, ut premittitur, factam atque institutam auctoritate nostra ordinaria et ex certa sciencia laudamus, approbamus, ratificamus atque tenore presencium confirmamus. Et ut singuli Christi fideles ad huiusmodi veneracionem et laudem precelse genitricis Marie eo devocius et fervencius conveniant, omnibus et singulis confessis et contritis huiusmodi decantacioni interessentibus de omnipotentis Dei misericordia ac beatorum Petri et Pauli apostolorum eius necnon beatissimi Martini episcopi, patroni nostri, auctoritate et meritis confisi de singulis decantacionibus premissis quadraginta dies indulgenciarum de iniunctis ipsis penitenciis misericorditer in Domino relaxamus. In cuius rei testimonium sigillum nostrum duximus appendendum. Datum in civitate nostra Maguntina in profesto nativitatis beate Marie virginis gloriose Anno incarnacionis dominice millesimo quadringentesimo sexagesimo octavo.

In dorso:

Littera domini Adolffi
super confirmationem decantacionis
ante Salve et indulgentias XL dierum
interessentibus.

Siegel fehlt.



Alfred Börckel

Mainz als Gutenberg=
stadt vor 70 Jahren

Mainz als Gutenbergstadt vor 70 Jahren

Von Alfred Börckel in Mainz

Als der Jubilar, den diese Festschrift ehren soll, vor nun 70 Jahren in Mainz das Licht der Welt erblickte, stand hier die baldige Vollendung des Gutenbergdenkmals in Aussicht, das von den Freunden und Jüngern der »schwarzen Kunst« lange schon ersehnt und geplant war. Helle Begeisterung herrschte damals unter den Mainzern, galt es doch, endlich dem größten Sohne der Vaterstadt eine alte Ehrenschuld abzutragen, und ihn, dem »jedes gedruckte Werk ein Denkmal des Ruhms«, jetzt auch durch ein Gebilde aus Erz und Stein zu verewigen.

Bereits im Februar 1832 war ein von Professor Schacht im Namen der Denkmals-Kommission verfaßter Aufruf erschienen, »um das herannahende Säkularfest der Buchdruckerkunst durch Errichtung eines Monuments zu Ehren ihres Erfinders Johannes Gensfleisch zum Gutenberg würdig zu feiern«.

Der Aufruf erging in deutscher, französischer und englischer Sprache »an die gebildete Welt« und brachte bis zum Oktober 1835 dem Denkmalfonds 18621 Gulden ein. Außerdem hatte auf die Bitte des Mainzer Malers Dr. Eduard von Heuß in Rom der dort lebende Däne Bertel Thorwaldsen, der größte Bildner der Zeit, den Entwurf des Denkmals unentgeltlich übernommen, dessen Ausführung der Meister seinem Schüler Hermann Wilhelm Bissen übertrug. Die Enthüllung des Standbildes sollte im Spätsommer 1836 stattfinden. Während so der eine Teil des Programms einer glanzvollen Ausführung entgegensah, erhob sich ein heftiger Streit um die gleichzeitig beabsichtigte Säkularfeier. Schaab, der fruchtbare Mainzer Historiker, nahm als Erfindungsjahr der Typographie das Jahr 1436 an, in welches der Straßburger Prozeß Gutenbergs fällt, und nicht das bisher auf Grund der Kölnischen Chronik von 1499 gefeierte Jahr 1440. Er stützte sich dabei in einer polemischen Vor- und Nachrede vom Mai 1836 zu seinen »Randglossen zu den Phantasien und Träumereien des Pseudogeistes Johann Gutenberg ...« vorwiegend auf die Stelle in Schöpflins »Vindiciae typographicae« (1760): »Primitiae typographicae in anno 1436 incidunt«; sein Landsmann, der gelehrte Johann Wetter, dagegen trat, bei der Unmöglichkeit einer genaueren Zeitbestimmung, in seiner Beantwortung der Frage: »In welchem Jahre ist die Buchdruckerkunst erfunden worden«, erfolgreich für den früheren Brauch ein.

Inzwischen nahmen die Vorbereitungen für das Denkmal den erfreulichsten Fortgang und auch auswärts, wo engere Beziehungen zu Mainz vorhanden waren, gab sich dafür eine lebhafte Anteilnahme kund. So sandte der russische Staatsrat G. Fischer von Waldheim, früher Professor und Bibliothekar in Mainz, unterm 15. Mai aus Moskau das folgende, seiner Huldigung für Gutenberg »Einige Worte an die Mainzer..« vorgedruckte Schreiben:

Hochgeehrte Mainzer!

Wie könnte ich Ihnen meinen Dank für die ehren- und liebevolle Behandlung, die Sie mir während meines fünfjährigen Aufenthalts in Mainz erwiesen haben, besser ausdrücken, als dadurch, daß ich auch in der Ferne den lebhaftesten Anteil an der Feierlichkeit nehme, die Sie in diesem Jahre dem Erfinder der Buchdruckerkunst widmen. Johann Gensfleisch, genannt Gutenberg, der wahre Erfinder der Kunst, mit beweglichen gegossenen Buchstaben zu drucken, wurde mir schon damals der gefeierte Held, an dessen Wirken, während ich die Druckschätze des 15. Jahrhunderts in der Mainzer Bibliothek zu ordnen hatte, ich kräftigen Anteil nahm; einen Anteil, der von einigen einsichtsvollen Männern nicht ohne Interesse aufgenommen wurde. Obgleich in meinem Innern überzeugt, daß Gutenberg keines anderen Denkmals bedürfe, als dessen seiner Werke, die seine Erfindung laut und für ewige Zeiten verkünden, so ließen wir doch schon damals den Wunsch laut werden, unsern Dank dem Erfinder durch ein öffentliches Denkmal in seiner Vaterstadt auszudrücken und der berühmte Zeichner Koeck hatte auch schon eine linearische Zeichnung dazu entworfen. Sie, meine Herren, sind so glücklich, diesen Wunsch Vieler auszuführen. Glücklich alle, die an dieser Feierlichkeit persönlich Anteil nehmen können!

Fischer hatte bereits als Bibliothekar in Mainz eine wertvolle »Beschreibung einiger typographischer Seltenheiten« (1800—1804) veröffentlicht und um dieselbe Zeit schon war der spätere Stadtbibliothekar und Professor Friedrich Lehne für eine Ehrung Gutenbergs tätig. In einer Sitzung der Departementalgesellschaft der Wissenschaften und Künste zu Mainz vom 6. März 1803 sagte »Bürger« Lehne als Berichterstatter einer Denkmals-Kommission: »Das Verdienst Gutenbergs beschränkt sich nicht auf sein Geburtsland, es umfaßt die ganze Erde. Nicht allein die lebende Generation, sondern auch die späteste Nachwelt muß sein Andenken segnen. Er verscheuchte die Dunkelheit der Barbarei; durch den Funken seines erfinderischen Genies wurden von neuem die Fackel der Wahrheit und alle Lichter des menschlichen Geistes entzündet. Wie viele Schätze der Weisheit, der Erfahrung und des Geschmacks sind verloren für uns, weil Griechenland, weil das mächtige Rom nicht das Glück hatte, diesen einzigen Mann hervorzubringen, der auf immer der Menschheit die Früchte des Genies und den Ruhm ihrer Helden sichert.« Lehne verlangte dann, daß sich die ganze Kulturwelt dabei beteiligen möge, dem größten Lichtverbreiter aller Zeiten und Völker in seiner Geburtsstadt ein Denkmal zu errichten. Leider unterblieb das schöne Vorhaben damals infolge der politischen Ereignisse, aber Lehne, dieser »fleißige und sorgfältige Mann«, wie ihn Goethe genannt hat, wirkte bis an sein Ende für die Ehrung des unsterblichen Mainzers; — noch in den Jahren 1823 und 1827 wies er die holländischen Ansprüche auf den Erfinderruhm überzeugend zurück, doch war es ihm nicht mehr vergönnt, die Erfüllung seines Herzenswunsches zu erleben, er starb am 18. Februar 1836 während sich schon das Denkmal in Arbeit befand. Auch die Hoffnung, das Monument noch im August enthüllen zu können, blieb unerfüllt, sie wurde nicht durch die Statue selbst, deren Guß Crozatier in Paris ausführte, vereitelt, sondern durch das Piedestal. Für letzteres hatte der Mainzer Architekt Geier am 12. Januar einen Plan vorgelegt, der einem früheren des Pariser Architekten Guyotte vorgezogen und zu dessen Ausführung schlesischer grauer Granit gewählt wurde.

Die Beschaffung und Bearbeitung dieses Materials hätte jedoch sieben bis acht Monate gedauert, die Kommission beschloß daher am 2. Februar nassauischen grau-

roten Marmor aus den Marmorbrüchen bei Diez zu verwenden, doch auch dadurch gelang es nicht mehr, bis zum Sommer fertig zu werden, und die Denkmalsfeier wurde auf das folgende Jahr verschoben. Dagegen erhielt jetzt schon, vor dem Erfinder, sein verdienstvollster Schüler und Mitarbeiter Peter Schöffer eine monumentale Ehrung. Am 9. Juni wurde ihm in seiner Vaterstadt Gernsheim ein von dem Großherzogl. hessischen Hofbildhauer Johann Baptist Scholl geschaffenes Denkmal unter großer Beteiligung errichtet. Das zwölf Fuß hohe, aus einem einzigen Heilbronner Sandsteinblock gemeißelte, Standbild Schöffers steht auf einem gleich hohen Sockel, und trägt die Inschrift:

»Dem Andenken Peter Schöffers von Gernsheim, weltlichen Richters von Mainz, dem Miterfinder der Buchdruckerkunst, der durch seinen Forschungsgeist diese Kunst vervollkommnete und mit dem tätigsten Eifer verbreitet hat, weihet diesen Denkstein seine Vaterstadt, das dankbare Gernsheim, im Jahre des Heils 1836.«

War nun auch Schöffer nicht der »Miterfinder« wie es hier auf der Inschrift heißt, so darf er doch als der »Vollender der Buchdruckerkunst« gelten, als welchen ihn der Mainzer Stadtbibliothekar Külb auf dem Titel seiner damals in Gernsheim erschienenen Schrift bezeichnete.

Das fertige Schöffer-Denkmal aber mehrte zugleich das Interesse an dem werdenden Gutenberg-Monument. Eine ebenso wichtige als schwierige Aufgabe bestand nun darin, eine Inschrift zu finden, die nach jeder Seite hin der weltgeschichtlichen Bedeutung des Denkmals entsprach. Sie sollte in lateinischer Sprache mit römischer Lapidarschrift und vergoldeten Buchstaben durch Klarheit, Bündigkeit und epigraphische Einfachheit ihre Bestimmung zum Ausdruck bringen. Die Kommission erbat dazu geeignete Vorschläge von hervorragenden Philologen an deutschen Universitäten, und erhielt noch im Laufe des Jahres folgende Inschriften, die an sich schon eine eigenartige Gutenberg-Huldigung darstellen:

I. JO. GENSFLEISCH DE GUTENBERG
PATRICIO MOGUNTINO
ARTE LITTERAS AERE IMPRIMENDI INVENTA
DE UNIVERSO GENERE HUMANO
IMMORTALITER MERITO
(Rückseite)
IN AETERNAM LIBERTATIS INGENIORUM HAC ARTE
IN PERPETUUM VINDICATAE MEMORIAM
EX AERE PER TOTAM EUROPAM COLLATO
POSUERUNT MOGUNTINI
MDCCCXXXVI

II. CUM INSITAS IN ANIMIS HOMINUM
TUM SENSIBUS PERCEPTAS,
ANIMANTIUM FIGURIS ADUMBRAVIT
HERMES AEGYPTIUS
HUMANI SERMONIS MULTIPLICES VOCALESQUE SONOS
PAUCIS LITERARUM ELEMENTIS ADSTRINXIT
CADMUS PHOENIX;

CULTIORI LOQUELAE ACCOMODAVERUNT
PALAMEDES SIMONIDESQUE GRAECI;
SAXO, AERE, MEMBRANA, PAPYRO
ALIAQUE MATERIA INCLUSERUNT,
BARBARI, HELLENES, ROMANI.
SOLIDO PRIMUM LIGNO
DEIN SEQUACI STANNO
COELAVIT SOLUBILES TYPOS;
LINTEAQUE IN PAGINA PERENNI CHARACTERE
CONSIGNAVIT:
DEI ORACULA
NATURAE MYSTERIA, MEMORIAM RERUM,
DECRETA PRINCIPUM,
PHILOSOPHORUM PLACITA, PRUDENTUM RESPONSA,
CONSILIA MEDICORUM,
MORTALIUM OMNIUM
SENSA, VOTA, DESIDERIA
JOHANNES GUTENBERG
GERMANUS
(Rückseite)
GRATATUR GERMANIA, EUROPA, TERRARUM ORBIS
MONUMENTA CONSECRAT
CIVI IMMORTALI
MOGUNTIA
ANNO MDCCCXXXVI

III. GUTENBERG
(Rückseite)
INVENTORIS ARTIS TYPOGRAPHICAE
MONUMENTUM
JOHANNIS GENSFLEISCH DICTI GUTENBERG
BENEFACTORIS TOTIUS ORBIS
DEDICATUM
AERE EUROPAE UNIVERSAE
ANNO JUBILEO INVENTIONIS
SAECULI TYPOGRAPHICI QUINTI
MDCCCXXXVI
DIE FESTI STI. JOHANNIS BAPTISTAE.

IV. JOHANNI GENSFLEISCH
DICTO
GUTENBERG
EUROPA
BENEFICII TANDEM MEMOR.
(Rückseite)
„FUIT HOMO MISSUS A DEO
CUI NOMEN ERAT JOHANNES“
Vers 6, Cap. 1, Evang. Joh.
QUARTO SAECULARI FESTO
POST
INVENTAM ARTEM TYPOGRAPHICAM
A. D.
MDCCCXXXVI
DIE FESTI JOHANNIS BAPTISTAE

V.

JOANNES GUTENBERG
MOGUNTINUS
TARDA NOTIS VOCIS TENUIT SCRIPTURA VOLUCRES
SCRIPTURAM VOLUCREM REDDIDIT ARTE NOVA
(Rückseite)
CIVI SUO
AERE PER EUROPAM COLLATO
MOGUNTINI
DEDICAT DIE ... AUGUSTI
MDCCCXXXVI

VI.

JOANNI GUTENBERG
MOGUNTINO
ARTEM TYPOGRAPHICAM INVENIENDO
QUI DE HUMANO GENERE
MERUIT
(Rückseite)
EX AERE PER EUROPAM COLLATO
DEDICAT DIE ... AUGUSTI
MDCCCXXXVI

VII.

JOANNI GUTENBERG
MOGUNTINO
QUI TYPOGRAPHICAM ARTEM INVENIENDO
INSTRUMENTUM DOCTRINAE HUMANITATIS
STABILIENDAE PROPAGANDAE
PROMTISSIMUM IDEMQUE FIRMISSIMUM
GENERI HUMANO OBTULIT
(Rückseite)
AERE PER EUROPAM COLLATO
DEDICAT DIE ... AUGUSTI
MDCCCXXXVI

Davon wählte die Kommission am 9. Juli aus Inschrift V, verfaßt von Professor Zell in Freiburg, die Vorderseite, und aus Inschrift II, von Professor Creuzer in Heidelberg, die Rückseite. Die Zellsche Inschrift gefiel durch poetischen Gehalt, befriedigte aber weniger in Betreff der syntaktischen Stellung. Bei der Creuzerschen Inschrift wurde ihre Einfachheit betont und noch einige Verzierung gewünscht. Schließlich gelangte aber eine von Professor Karl Otfried Müller in Göttingen eingesandte Inschrift in folgender Fassung zur Annahme:

(Vorderseite)
JOHANNEM GENSFLEISCH
DE GUTENBERG
PATRICIUM MOGUNTINUM
AERE PER TOTAM EUROPAM COLLATO
POSUERUNT CIVES
MDCCCXXXVII
(Rückseite)
ARTEM QUAE GRAECOS LATUIT LATUITQUE LATINOS
GERMANI SOLLERS EXTUDIT INGENIUM
NUNC QUIDQUID VETERES SAPIUNT SAPIUNTQUE RECENTES
NON SIBI SED POPULIS OMNIBUS ID SAPIUNT

Wie Heidenheimer in seiner Studie »Vom Ruhme Gutenbergs« (in der Festschrift zur Gutenbergfeier 1900) bemerkt, ist hier bei der Stelle von der »den Griechen und Römern verborgenen Kunst, die der findige Geist eines Germanen erdacht«, der Vers aus Sebastian Brants lateinischem Gedicht »Von der Vorzüglichkeit der jüngst von Deutschen erfundenen Druckkunst« (1498):

QUAE DOCTOS LATUIT GRAECOS, ITALOSQUE PERITOS
ARS NOUA, GERMANO VENIT AB INGENIO

feinfühlig verwertet.

Auch eine den Schöpfer des Denkmals betreffende Angelegenheit kam mittlerweile zur Erledigung. Schon im Jahre vorher war Thorwaldsen zum Ehrenbürger von Mainz ernannt worden, und nun sollte die Ernennungsurkunde eine kunstvolle Umhüllung in Buchform erhalten, wofür der Gemeinderat am 6. September 600 Gulden bewilligte. Die Anfertigung der Arbeit wurde dem geschickten Mainzer Gold- und Silberarbeiter Florian Metzger übertragen, dessen Leistung dem Kunst- und Gewerbefleiß der Vaterstadt zur Ehre gereichte. Das von Metzger noch im September abgelieferte Diplom-Kästchen befindet sich jetzt mit seinem Inhalt im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen; es zeigt reiche Verzierungen in getriebenem Silber; auf der oberen Decke schwebt die Moguntia, in der Rechten eine Mauerkrone über der Büste Gutenbergs, in der Linken einen Lorbeerkranz über dem Haupte Thorwaldsens haltend. Die einzelnen Figuren sind nach einer Skizze von Heuß in Hautrelief vortrefflich gearbeitet. Auf der unteren Decke ist das Mainzer Wappen angebracht mit der Widmung: »Ihrem hochverdienten Ehrenbürger die dankbare Stadt Mainz«. Zu dem Diplom, dessen Entwurf Baumeister Opfermann gezeichnet hatte, gehörte noch ein Etui aus rotem Saffian und mit weißem Samt und Atlas ausgefüttert, welches der Buchbinder Zech Anfang September um zwei Louisdors herstellte.

Thorwaldsen war über diese schöne Gabe sehr erfreut und sagte davon in seinem Dankschreiben: »Wie hoch ich Ihr Geschenk schätze, darf aus meinem innigsten Wunsch hervorgehen, daß es unter meinem Nachlasse im Museum zu Kopenhagen immer als eine interessante Erinnerung an meine neuen Mitbürger und meine Relation zu Ihnen möchte angesehen werden.«

Nächst der bildenden Kunst, die bei der bevorstehenden Feier naturgemäß die erste Stelle einnahm, trugen auch die Schwesterkünste Poesie und Musik zur Förderung des edlen Zweckes nicht unwesentlich bei.

So gelangte am 24. September das Original-Schauspiel »Johannes Gutenberg« von Charlotte Birch-Pfeiffer im Mainzer Stadttheater zur Aufführung, und wurde am 2. Oktober und 6. November wiederholt. Das Stück hatte bereits in anderen Städten (wie am 4. Januar in Frankfurt a. M.) die Bühnenprobe bestanden, stieß aber durch seinen unhistorischen Inhalt bei der Kritik auf Widerspruch. Um so beifälligere Aufnahme erfuhr dagegen das von Löwe komponierte Oratorium »Gutenberg« mit der kraftvollen Dichtung von L. Giesebrecht, von der ein Teil noch vor Jahresschluß in den »Unterhaltungsblättern« zur Mainzer Zeitung erschien.

»Zum Vorteile des Denkmals« wurden zwei Bellinische Opern im Stadttheater gegeben, und zwar am 11. Februar als Novität »Die Fremde«, wobei die dramatische Künstlerin Madame Pohl=Beisteiner die Isoletta spielte, und am 29. Dezember »Norma« mit Madame Pirscher vom Mannheimer Hoftheater in der Titelrolle. Beide Künstlerinnen hatten „des erhabenen Zweckes wegen" auf Honorar verzichtet.

So stand Mainz vor 70 Jahren im Zeichen Gutenbergs, und daß von der Begeisterung für den »Wohltäter der Menschheit«, die im Geburtsjahre Schneiders hier alt und jung ergriffen hatte, auch etwas auf den heutigen Jubilar übergegangen ist, um ihm als fruchtbringendes Wiegengeschenk zeitlebens zu bleiben, davon zeugt sowohl der druckgeschichtliche Teil seiner zahlreichen Schriften wie seine Wirksamkeit in der »Gutenberg=Gesellschaft,« die ihn mit Stolz zu ihren Zierden rechnen darf.

In den wesentlich unter seiner Leitung und Mitwirkung von den vereinigten Mainzer Buchdruckern und Buchhändlern im Jahre 1887 herausgegebenen »Gedenkblättern zur Gutenbergfeier am 50. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals zu Mainz, 14. August 1837«, sagt Schneider am Schlusse seiner Studie über »Mainz und seine Drucker«: »Und wenn aus dem festlichen Anlaß, dem diese Blätter gewidmet sind, das Gedächtnis Gutenbergs erneuert, sein Verdienst in dankender Erinnerung gefeiert wird, so liegt doch allzeit die höchste Ehrung des Meisters darin, daß seinem Vorgehen in der Kunst nachgeeifert werde;« diese Forderung aber erfüllte durch seine reiche, wirkungsvolle Tätigkeit in vorbildlicher Weise der Jubilar.



Friedrich Seesselberg

Einiges über die Forschungsmethoden in der kirchlichen Kunst

Einiges über die Forschungsmethoden in der kirchlichen Kunst

Von Friedrich Seesselberg in Friedenau-Berlin

Die Forschung auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst entbehrt im ganzen immer noch der wünschenswerten Einheitlichkeit, weil die Forscher selbst die ihnen entgegentretenden kirchlichen Kunsterscheinungen ungewollt mehr oder minder subjektiv aufzufassen und zu erklären pflegen. Der eine ist vorwaltend bauwissenschaftlich durchgebildet, ist vielleicht selbst ausübender Künstler; und so ist er leicht geneigt, überall dem Walten des konstruktiven oder des rein künstlerischen Gedankens seine besondere Aufmerksamkeit zu widmen und eben dieser Anschauungsweise die hauptsächlichsten Beweggründe für das Gewordene der Kunsterscheinungen zu entnehmen. Der andere ist mehr für die Beobachtung des Liturgischen oder des Ikonographischen vorgebildet; und so liegt es auf der Hand, daß er unwillkürlich den Einfluß dieser rein kirchlichen Momente oft weit über die Grenzen des Tatsächlichen hinaus zu erstrecken versucht sein wird. Es gibt geradezu einen auf das Ästhetische gerichteten »Eifer« und eine dem Liturgischen und Ikonographischen gewidmete Spekulation in der kirchlichen Kunstforschung; und der Benützer ihrer Ergebnisse wird in jedem Falle gut daran tun, die besonderen Neigungen oder den Studiengang des Forschers zu prüfen, um dessen Feststellungen in der einen oder der anderen Richtung mit entsprechender Vorsicht entgegenzunehmen. So scheint mir z. B. in den sonst so verdienstlichen Werken von Franz Xaver Kraus die liturgische Vorliebe häufig zum Verkennen des durch bloße Raumbedingnisse, durch tektonische Notwendigkeiten oder durch den Wunsch der Materialbelebung Gegebenen geführt zu haben.

Ein (nicht gerade auf die Forschungen von F. X. Kraus bezogenes) Beispiel möge das kennzeichnen. In einer Mosaiklünette des Baptisteriums S. Johannis-Ravenna stehen feierlich zu beiden Seiten eines offenbar Christus selbst symbolisierenden Gefäßes zwei Greifen. Sie halten ihre Flügel so, daß sie einen sonst zufällig leer bleibenden Raum gefällig ausfüllen. Man hätte aber ebensowohl einen beliebigen Rankenzug in diesen Raum leiten können, um den gleichen Zweck zu erreichen; denn in anderen Fällen stehen, wenn eine Lücke nicht gerade auszufüllen war, ungeflügelte beliebige Tiere (symbolisch sozusagen Ehrenwacht haltend) neben einem ebensolchen Gefäße. Es kommt daher den Greifen an sich eine spezifische Bedeutung hier so wenig wie in anderen Fällen zu; man bevorzugte dieses geflügelte Tier im ersteren Falle nur wegen der zufälligen ornamentalen Raumbedingnisse. Gewiß haben die Tiere in bestimmten Zusammenstellungen eine apokalyptische oder eine sonstige feste Beziehung; aber viele Forscher der kirchlichen Kunst haben ohne Zweifel die ästhetische Würdigung des Tierwerks über die symbolische stark vernachlässigt.

Anderseits findet sich in manchen Werken, wie z. B. in dem berühmten Dictionnaire von Viollet-le-Duc das ikonographische Prinzip so sehr von dem technischen, konstruktiven oder rein ästhetischen erdrückt und überwuchert, daß die bildnerischen Antriebe aus dem Bereiche des Symbolischen längst nicht in gebührendem Maße herausgearbeitet worden sind.

Es kommen aber auch noch andere Verfänglichkeiten in Betracht. Namentlich ist da die übertriebene Neigung vieler Forscher hervorzuheben, jegliche jüngere Erscheinungsform zu einer älteren verwandten in direkte Abhängigkeit zu setzen. Man unterschätzt vielfach das Maß des Zufälligen in der Ähnlichkeit der Erscheinungen; und im ganzen schreiben die »vergleichenden« Forscher der freien Erfindung und dem Impulsiven der Künstler einen hinter dem Tatsächlichen oft weit zurückbleibenden Einfluß zu. Die jüngeren Forscher sind namentlich in der Vorliebe für die »typologische« Methode zu weit gegangen. Ich selbst glaube dieser Gefahr in meinen früheren Arbeiten nicht ganz aus dem Wege gekommen zu sein; die Verlockungen dieser Methode, deren sich neuerdings namentlich die skandinavischen Forscher in der vorchristlichen Kunst mit großem Glück bedienen, sind fast unwiderstehlich . . .

Viele »Historiker« vom alten Schlage täten jedenfalls gut daran, sich der typologischen Methode endlich zu bedienen; sie hat die kirchliche Kunstforschung um ein sehr Bedeutendes vorwärts gebracht. Die isolierte Betrachtung ist, namentlich bei den Einzelformen, oft nahezu wertlos. Was will es besagen, von einer Form wirklich ganz genau zu wissen, daß sie so und so alt, und daß sie an und für sich so oder so beschaffen ist? Erst durch die Herstellung von Formenreihen, in denen sich der Entwicklungsgedanke verfolgen läßt, erfassen wir die Einzelerscheinung als bestimmten Steigerungsgrad; sie ist im Fluß; sie wächst dem Forscher in die Bedeutung eines wichtigen Bindegliedes zwischen örtlich weit getrennten Erscheinungen. Und in dieser Elastizität der Bildungen erklärt sich ihm mit stürmischer Beweiskraft vieles Auffällige, dem man vorher ratlos gegenüberstand.

Ein Beispiel. Das korinthische Kapitäl verlor sofort das Normative seiner Blätter- und Volutenanordnung, sobald es Italien verließ und anderswo einen freien Entwicklungszug durchlebte. Denn die Nachbildungen an entfernten Kunststätten beruhen nicht mehr auf der frischen Beobachtung der Grundform; der Nachbildner begeht in mangelhafter Erinnerung an den vielleicht nur flüchtig studierten Typus unwillkürlich schon Fehler in der Zahl und Anordnung der Blätter. Und eben diese fehlerhaften Nachbildungen werden wieder Vorbilder für Künstler, denen die Urform des Kapitäls überhaupt nicht bekannt ist. Durch die Häufung der Abweichungen vom Anfänglichen verschiebt sich schließlich das Verhältnis des Wesentlichen und Unwesentlichen; ursprüngliche Nebensächlichkeiten in der Anordnung der Elemente werden zu Hauptsachen. Obendrein treten hier und da starke Vergröberungen der Bestandteile auf; und so steht man bald einer derartigen Störung der tektonischen Harmonie gegenüber, daß sich hier und dort der Wunsch zu ihrer Wiederherstellung regt. Aber die Ursprungsform ist inzwischen in Vergessenheit

geraten. Man greift, je nach Bedürfnis, zu neuen belebenden oder tektonisch aushelfenden Elementen, wie Köpfen, halben Tierkörpern u. s. w., denen der nur auf lokale Kunsterscheinungen achtende Forscher somit immer ratlos gegenüberstehen wird. Ikonographische Tiefsinnigkeiten sind doch offenbar in solchen Fällen unangebracht. Die Entartung des Urtypus blieb aber bei jenem Grade nicht einmal stehen. Sie setzt sich noch in zwei Richtungen fort: Einerseits werden die Bestandteile schließlich ganz rudimentär; selbst der typologisch bewährte Forscher wird dann oft nur mit Mühe die letzten Abhängigkeiten von der Grundform erkennen. Und andererseits gehen die letzten Formen durch die Vermischung mit fremden Typen ganz neue Verbindungen ein, die wir heute vermöge der Reihenbildungen je nach den Abhängigkeitsbereichen wieder zu zerlegen vermögen.

Und dennoch bringt auch dieses offenbarungsreiche typologische Forschungsprinzip manche Bedenklichkeiten mit sich. Man läuft Gefahr, diese Methode viel zu äußerlich, mechanisch, zu handhaben und die Mitbeteiligung der seelischen Antriebe zu vernachlässigen. Die Typologen verzichten auf eine ganze Reihe von Erfahrungen, die auf dem psychischen Gebiete liegen. Das »Lyrische« ist in der kirchlichen Kunst stärker zu betonen. Ungefähr so, wie Friedrich Schneider uns in einer seiner jüngsten Abhandlungen die Trinkschale des heiligen Lutwinus zu Mettlach nicht nur historisch und typologisch erläuterte, sondern auch Gefühlsmomente in die Betrachtung verflocht. Im ganzen würden die alten Kunstformen im Gesichtswinkel der lyrischen Anschauungsweise mehr zum Reflex von Stimmungen und Gefühlen, zum Abglanz von Charaktereigenschaften der Künstler und der Völker werden. So gut, wie die sixtinische Madonna im letzten Grunde doch nicht den gleichen Empfindungsbereichen entsprossen ist, wie die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein (indem bei jener das Göttlich-Hoheitsvolle, bei dieser das Mütterlich-Deutsche vorwaltet), ebensosehr spiegeln sich die seelischen Besonderheiten der Völker in den Erscheinungen ihrer Gotteshäuser, ja sogar in den Einzelformen mehr oder minder wider. Die größere Gemütswärme der deutschen Künstler (gegenüber den romanischen), die eigentümliche Mischung des Elegischen und Humoristischen in der nordischen Psychologie, der Sinn für das Religiös-Intime kommt in unserer alten Bildnerei getreu zum Ausdruck. So auch in den ganzen Konfigurationen der Kirchen. Das Heitere der Rheinlande, das Schwermütige der nordwestdeutschen Moore findet sich in den meisten unserer frühen Kirchenerscheinungen plastisch ebenso sicher nachgedichtet, wie sich das Ungeschlachte der alten Westfalen oder das Bewegliche des Thüringers in der kirchlichen Ornamentik deutlich ausspricht. Es wird daher von der Forschung der Zukunft zu erhoffen sein, daß sie dieses Lyrische in den kirchlichen Kunsterscheinungen mehr in den Vordergrund rücke. Die ersprießliche Handhabung solcher Methoden setzt freilich sehr feinsinnige Forschernaturen und große Auffassungsgabe für dichterische Momente voraus. Diese tiefste der Forschungsarten kann ja nur in den Bereichen edler Abgezogenheiten schweben, indem sie ein fortgesetztes Wechselwirkungsverhältnis zwischen den auf

gleichen Gefühls= und Religionsantrieben beruhenden Kunsterscheinungen auf den Gebieten der Dichtung, Plastik, Malerei und Musik herstellt. Hier und da beginnt dieser junge Zweig der kirchlichen Forschung schon herrliche Blüten zu treiben. Aus solcher vertieften Kunstauffassung werden der christlichen Welt noch neue seelische Offenbarungen zuströmen, die sich in mächtige Antriebe zu bildnerischen Bekenntnissen in christlicher Formenlyrik umsetzen könnten. Denn wenn die religiöse Kunst wirklich wieder in die Mitte eines starken Empfindungslebens gelangen soll, wenn man ihr das Grünende und Duftige aus den Zeiten edelster Kirchenromantik zu= rückgewinnen will, so wird die Forschung ihr dahin neue feste Wege zu bahnen haben.



Horatio F. Brown
Pensieri Persi

Pensieri Persi

by Horatio F. Brown, Venedig

I

Of desire and unhappiness and therein of the Idealist.

Desire is the motive power of Life; the force which lies behind all creation. We should not live, move and have our being; the child would not be born; flocks would not multiply; flowers would never fructify: kingdoms would not be made or overthrown; man would not question the spaces about him, nor turn to interrogate the spirit that is within him, but for the compulsive power of desire. Annihilate desire and creation halts; the impetus is lost; life, the ligature of existence, life which is movement, the crossing and recrossing of active particles, is dissolved and the universe falls to pieces.

Desire implies an object of desire outside ourselves; on the other side of some barrier which must be passed before we can attain that object.

Desire is as steam to the engine of life. For as steam, in its effort to escape from the boiler, generates power, so desire, in attempting to pass its limits and to mingle with its object, evolves life, force, movement, creation in all its manifold forms.

Man cannot cease to desire unless he ceases to live. Let him say that a stoicim passivity to pleasure and pain is his object; does he not desire that? He is not impassive yet; nor can he be till he be dead. He desires to be quit of all desires; there is one only way for him; he must abandon life; and he cannot tell whether that is in his power or no, for his ignorance denies him knowledge of what shall be after his heart has ceased to beat.

Desire, then, is an inseparable accident of life. Or shall we say that it is life, since we shall never see the one without the other, nor be able to distinguish the one from the other?

It is the deep self-preservative instinct of nature which has confined in us this power of deire; that, by its potency and restless effects, life may be preserved. Nature has proposed to us objects of desire in order that we, reaching out towards them, may be induced to move; as the mother holds a toy before a child to teach it to walk. The child desires the toy; and believes its own possession thereof to be ultimate reason for its mother's action. But the mother desires to teach the child the use of its legs, to make it a man, lord of a larger worldthan its baby-world while yet it lay within its nurse's arms. So nature, the great World-Spirit, acts with us; and, through our efforts to compass our desires, we grow in manhood and in vigour; life, the ligature of existence, is maintained; we cross and recross and impregnate each other; the sequence of the universe persists in unbroken operation.

Desire means longing, want, sense of incompleteness, dissatisfaction; and this is suffering. We desire until we possess, and then we begin to desire anew. We pray without ceasing. Each object that we have desired and obtained, becomes a part of ourselves, is absorbed in us, is no longer distinguished from us, is no longer conceivable as an object of desire and ceases to be so. But we are the richer for this possession; the wealth of our being is increased; we are fuller, stronger, wider, and therefore capable, of a larger new desire to which we are instantly compelled upon pain of stagnation and death. There is no escape while there is life. We feed ourselves that we may have the greater capacity for desiring, that is for suffering.

And, since desire is inseparable from life, we are destined to a perpetual dissatisfaction; an endless reaching out in want, as the inevitable condition upon which we have our being.

This would lead us to suppose that satisfaction and happiness are not the deepest need of the World-Spirit which we perforce obey; and to which we must look for an explanation of our life.

What is it, then, which the World-Spirit really requires, that spirit which is wiser, larger, more embracing than any one of us; that spirit which we in our totality, not in our partiality, compose and obey, that spirit which is really each and all of us? If man could discover the will of the Spirit he would then have discovered his own true needs, he would become acquiescent not fretful; he would cheerfully run his appointed course, sustained by the knowledge that "In thy will we shall find our peace".

Life is limited. Beyond those limits lies a vast, a boundless world. Life, like our Earth, revolves in an ocean of the unknown and unpossessed by us, what the Spirit desires is to transcend its present limits; to be for ever extending the circle of life; embracing some unconquered portion of the world beyond; widening infinitely the borders of existence. Its cry is for more life, wider and more complex life. It is gluttinous of live. But this extension can be effected by a ceaseless activity only, by a perpetual movement upon the borders of life. It implies an endless battle with countervailing and denying powers which constitute its limits. How are these limits to be transcended; how is the region beyond the limits to be reclaimed, conquered and woven into the complex of life? that is the problem for the World-Spirit.

What the Spirit wants for this purpose is fulness of life, activity. What it dreads most is the emptiness of death, passivity. And is not this that deep root for all we fear of death? We dread lest we should cease to be active and become merely patient; "rolled round in Earth's diurnal course with rocks and stones and trees". It was this dread which drove men to invent the doctrine of immortality with all its consequences. They preferred an activity of pain and embraced the fires of Hell rather than believe in a permanent violation of the deepest human instinct. Our instinct therefore is one with the instinct of the World-Spirit in desire for life and dread of death.

But the spirit, knowing that were we satisfied and "nuzzled 'twixt the breasts of happiness" we should cease to battle our present limitations, and would rest content within the present circle of life; knowing too that happiness and satisfaction and the appeasment of desire are fatal to activity, has hung before our eyes objects of desire that we may be enticed to move and have our being. Man, obeying his desire, grasps at what he sees; and, violently hurling himself against the limits of his life in order to clasp the beloved, slowly and surely extends the borders of existence, takes in a portion of the universe outside him, and himself becomes more universal, more complete, more divine.

And just to the extent of man's individual gain is the Spirit a gainer in what it most desires, fulness and increase of life.

We are set in motion by desire; and we are kept in motion by the glamour which the spirit casts over objects of desire. We begin by believing that the possession of our object will satisfy us. But that is not the case. For the object of desire when possessed, and for that very reason, changes its character and looses its power to entice, though its presence in us increases our capacity for being enticed. And no experience can destroy in us this illusion of the desirability of objects of desire, until the faculty wherewith we desire them be dead.

The self-preservative instinct of nature robs experience of its wonted power in order that we may continue to desire in spite of dissatisfaction, that is that we may continue to live, move and have our being.

It is this illusion that objects of desire are desirable, and the impotency of experience in this matter, which cause our unhappiness. Yet this illusion is essential to having our being; and that is the deepest need of the Spirit; therefore also our deepest need.

If we observe the common phrase of mankind, we shall see that man seldom says that he wants happiness; he rather declares „Iwant such and such specific objects, — love, wealth, fame." It is taken for granted and subauditur, that man desires these objects for the sake of their supposed accompanyment of happiness. But he does not say so; and he speaks the truth when he affirms that he desires the concrete things; for by the possession of these things his life is made richer and fuller. Happiness is the lure that draws him towards these objects and induces him to attain possession. But happiness does not pass into man together with the desired object; it always remains outside. Happiness is not a thing at all but a condition or atmosphere surrounding things, and attracting mankind to compass things, but incompatible with possession. It is as the bouquet to the wine of life.

When man has compassed and possessed his object, it ceases to make him happy, the attainement of that object no longer seems the means to happiness. Yet he would not part with it, not because its possession is happiness, for he will say he is not happy-being in pursuit of other things, — but because the subduction of this object would be a diminution of his wealth of live in which it has been incorporated.

In love, the strongest human passion, the region where there is most talk of happiness, man does not say, "I want happiness"; he says "I want you"; "you are mine and I am yours." And what does he mean except that in this violent and melting passion of love he sees the prospect of doubling his life by union with another life he loves. And all the acts of love, a touch, a kiss, an embrace, are so many proofs that man is seeking the possession of another life, the reduplication of his own. The power of love resides here; that in the burning moments two beings surmise a point of fusion so liquid and fervent that their lives may each be doubled by union with the other. Yet the pessimist invites humanity to cut off the species by a voluntary act of abstention on the ground that thus and thus only can we save the future man from inevitable and needless suffering This invitation will not carry weight if man replies that not happiness but life is his most urgent need; and living he will trust to feel sometimes the breath of happiness in union with another life and in the widening of his own. It is this dangerous, mistaken doctrine that happiness is the sole object of existence which has wrought this wrong to youth and nature.

A distinction must be drawn between the two regions wherein objects of desire may lie. They may lie inside the existing circle of actual life; or they may lie outside the present limits of life, in the region of potential life which environs the actual life; that region which the World-spirit ever desires to claim and to convert from potential into actual existence. And much depends upon the locality of desire, though happiness does not.

The man who places his objects of desire inside the circle of actual life. Who sets his outgoings upon such objects as children, riches, titles, reputation, will find them attainable; but none the less will he find them unsatisfying when attained. He cannot escape from the law of dissatisfaction which is the necessary companion of desire, as desire is of life. Under these conditions life is maintained, but maintained inside its existing limits, not extended beyond them. If objects of desire lie inside our present world-limitations and only outside our own individual limitations we shall never attempt to pass the world boundaries, but rest content within them; wrapping our talent in a napkin; deserting the conflict on the marches of existence. And so the spirit is baulked of satisfaction for its deepestneed. The borders of life are not extended. Nor shall we have attained to content; for we cannot fail to feel the displeasure of the spirit that is within us; that great world-Spirit who will view with little favour an acquiescence which comes perilously near to death, its mortal foe.

Or man's objects of desire may lie outside the circle of actual life, in the region of potential life. It matters little what names man gives to these objects of impossible attainment and of perpetual desire, with which he fills the world of the ideal the unknown, the unpredicable, lying beyond the limits of actual present life. One man names his object beauty, another love, another religion, the idea of God, utopias social or political; some again are enamoured of the

unattainableness and unknowableness of this region. But all these names serve only to distinguish one idealist from another; they are no adequate account of the denizens of that region beyond the limits of life. But the idealist must fill this region where he has set his heart, with some named objects of desire or else remain within the limits of the moment; that is within a measurable distance of stagnation and of death. But the spirit wishes the death of none; for the death of one is to that amount, a diminution of its own life power. It is the idealist, therefore, who is most the child of the spirit, obeying its behests; for the objects of his desire, being beyond the present limits of life, impell him to attack those limits in the hope of reaching his object; and thus the skirts of existence are made broad; the impossible of today becomes the possible of tomorrow and the accomplished of the day following; and the Spirit's deepest need receives its satisfaction. But these objects of the idealist's desire are impossible of attainment for the individual man who strives for them; though trough the efforts of many individuals the Spirit will eventually gain possession. These men suffer and must suffer for their faithfulness to the service of the Spirit. The realist suffers because the possession of desired objects cannot satisfy. The idealist suffers because he never can possess. But it is the latter who best, fulfills the will of the Spirit and obeys its cry for life, more life.

And so, considered in this sense the, ἐρῶς ἀδυνατῶν, the love of things impossible, ceases to be "a disease of the soul" and appears to be the life and the health of the Spirit. And the unhappiness which belongs to this love of things impossible is robbed of its cruelest sting when man remembers that through it are secured life, activity and the perennial youth of an ever growing world, robing itself in conquests won by his self-sacrifice. And pain may even grow exhilarating when in we know that suffering is the note of life, not the precursor of death.

By placing his desires in the beyond or the above, where the moth and rust corrupt not, it is true, but where he can never possess them, man condemns himself to a life of privation and unhappiness. But not for all unhappiness will these noble souls turn aside and reject the way before them, the resolute attack upon preventing barriers; nor for any privation will they shrink away, for they are made one with nature; they lie near to the breasts of the mighty mother and hear the loudest pulsings of her heart.

II

Love of Nature

Thesis. — The emotion stirred in us by nature is different in kind from that which human beings stir in us. Nature Makes no responses.

Antithesis. — The emotion is not different in kind. And that we do not recognise the response in the fault of ourselves; our human limitation.

The vibration of love, sympathy etc. which we feel towards a human being is greater in quantity than the outgoings which we have towards nature, because the human being is more in our region of intelligibility.

But the fact that the response is greater in quantity, — which is admitted, — owing to the reason above given, is no argument that the response, emotion, outgoing, sympathy is different in kind.

We cheat ourselves in believing that the human being is more to us than the sunset or the mountains or the sea.

We cheat ourselves because we believe that we are nearer getting what we want, possession.

We cheat ourselves over the term "humanity". But our sympathy with humanity is merely an enlarging of the circle "ourselves". It is easier to enclose humanity within the circle "ourselves" because, since we belong to the species, we have larger data of experience.

But why not extend the circle "ourselves" beyone the species "human" to the genus "Nature" and the summum genus "God"?

The whole process is only an enlarging of the infinite within us.

The adversary says "The emotions aroused by human beings are different from the emotions awakened by nature, because nature does not speak our language either lingual, tactual or expressional, nor yet any language intelligible to us".

But the whole process of growth in humanity is conducted through the perception of limitations in order to transcend them. In what other way is the world made ours?

I desire my friend; I desire him because, I long to make myself a part and a fulfilling of him and to have him a part of me.

But what happens? The beauty of his life attacks me; therefore. I love it; and love it more because I believe it to be entirely within the region of my comprehension. It is so partially; not entirely.

The beauty of nature attacks me in the same way. It attacks the same part of me; the same perceptions in me. Where the joy falls short is in that I do not know nor feel that I add in any way to the joy of nature. If I were not there would not the sunset go on just the same, indifferently?

The answer is that I do not feel this addition of self to the joy or the fineness of the sunset because of my, at present, human limitations. But the

sunset appeals to me in virtue of the same susceptibility to beauty on the strength of which the life of my friend appeals to me. The appeal is the same; my knowledge of what I give in response is different.

We turn coldly from nature because we do not surmise its desire.

But if it has no desire what is the meaning of the appeal? Why do we feel attacked and drawn?

Nature is a large lover. We will persist in claiming taht it, like a mortal man, should be a particular lover.

But nature, if a large lover, is a constant one; and here it is that we mistake it. We read its constancy as indifference. It is said God desires the love of man. There is many a human lover who can love without obtruding his love. Love is an atmosphere, environing the object whether recognised or not; it is immortal enough to live unrequited. It is our human demand for requital that mars all.

What we commend most in love, the θειότερος ἐραστὴς ἐρωμένου, the patient waiting for the περιαγωγὴ τῆς ψυχῆς, is in nature and we know it not.

It is only the delusion that we know the response fully in humanity, which prevents our feeling that we know it also in the whole region of nature as far as we can know it at all.

We shall always desire most the arms of our friend: but why should that make us stop there when with him we may press outward in a mutual and intensified response to the all-environing love of nature.

The objection to the foregoing is that we read humanity into nature when we think there is a response from nature.

The counter objection is that we read ourselves into humanity when we say there is a response from humanity. We play Narcissus to our own shadow reflected in our fellow men.

This process being inevitable, can it be wrong? is it not the true one? Should we not carry it further than humanity, into nature?

If it be the true one then there is no reason why we should fix a gulf of essential difference between mankind and nature, in respect of the way in which their beauty appeals to us.

The beauty of man will seem to us always nearer, more real, warmer, different because of the flattering particularity, the human tendency to shrink from a universal where we cannot be all.

But is not this a wrong tendency? onght not the spiritual movement to be, indeed is it not, towards the transcending the particularity imposed upon us? What else is growth?

And if in the universal we are not all in the vicious sense of our desire, yet we can never fail to be a part whether we will it or no.

The root point upon which the argument rests is this. There is an appeal made by nature to our sense of beauty.

Nature is active, is the agent, in this appeal.

Our sense of beauty is so constituted as to be conscious of Nature's cry.

Therefore there is a coordination between the two. They were made for each other. Can we suppose nature to be constantly saying "I am sorry I make you like me because it is a pure accident, (in the region of the damnable and wicked ἄλογον, unrational) and your liking is of no moment to me?"

We do not feel this doubt as regards our fellow man because he is and always will be, in a region more intelligible through not more truly known.

Is it not possible to conceive that there was a period when the human spirit of each individual was in love with itself? When the idea that it could love its neighbour was as strange, as cold, as repellant in unintelligibility, as the idea that we can now love nature.

The flower bursting from seed to germ, from germ to bud, feels at each step that the larger airs are cold about it.

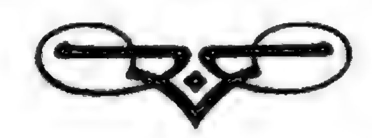
The region of the pactual is the warmer one; there is a glamour of completeness, the spirit feeds upon itself and seems self-sustaining. It therefore shrinks from each expansi onto the larger air; it shrinks because of its weakness. This is the vice of the spirit: instinct tells us that obedience to this timidity is not growth but death.

How else do we grow but by projecting the spirit as far as we may along the lines it is already pursuing.

We vibrate to our fellow men; but once we did not. We vibrate because the spirit is slowly forcing its way, from the central, irradiating "I" of each one of us, through the environing atmosphere humanity. Beyond humanity, betwen humanity and nature, there is no impassable gulf fixed; for we are now aware that nature appeals and that we are appealed to. The electric chain is being established.

If spirit progresses at all is it not likely that the time will come when we shall think not with the particular "I" but with the subuniversal "human", to pass from that into them ore universal nature, and the most universal God?

The spirit will not relinquish the ground it has won; no more will it rest there.



E. A. Stückelberg

Stationen des sog. Hieronymianums

Stationen des sog. Hieronymianums

Von E. A. Stückelberg in Basel

Dem Hagiographen ist es kaum möglich, das sog. Martyrologium Hieronymianum, diese kostbarste Quelle der Heiligenforschung, zur Hand zu nehmen, ohne daß er neue Schritte zur Enträtselung und Interpretation dieses an Schicksalen reichen Dokuments versucht.

Wo die Hauptquellen des Buches zu suchen sind, ist anderwärts schon dargelegt worden; daß eine stadtrömische, eine syrische und eine afrikanische Vorlage zu unterscheiden sind, daß zu diesen weitere Verzeichnisse traten und eine Schlußredaktion Ende des 6. Jahrhunderts in Auxerre stattgefunden hat, dürfte als ausgemacht gelten.[1])

Nach und nach verbreitete sich das sog. Hieronymianum als ein Kirchenbuch ersten Ranges in allen größeren Kathedral- und Abbatialkirchen. Entweder erwarben dieselben eine Abschrift des Buches oder sie entlehnten eine Originalhandschrift, um sie zu kopieren, oder sie sandten einen ihrer Schreiber an den nächsten Ort, wo ein Exemplar vorhanden war, um es abzuschreiben. So sind die Manuskripte von Epternach, Metz (der sog. Codex Bernensis), Lorsch, Corbie, Sens, Weißenburg, Mastricht, Fontanelle, Lucca[2]) und andere, die noch unentdeckt, nebst vielen, die untergegangen sind, entstanden.

Die Geschichte des Buches aber knüpft sich noch an zahlreiche Stationen, die sich aus gewissen Eintragungen herauslesen lassen. Ist das Buch an sich eine Schöpfung von universeller Bedeutung, wie z. B. der Kalender oder der Katechismus, so hat es doch an verschiedenen Orten eine verschiedene, auf den Ort, und zwar nur auf den Ort, für den es abgeschrieben worden ist, passende Färbung erhalten.

Solche lokale Eintragungen und Zusätze sind z. B. die Befreiung der Stadt Orleans von den Hunnen, das Erdbeben von 732 im Kloster Weißenburg, die Kommemoration der Brüder, die in „unserer" Kongregation gestorben sind.

Eine ganze Klasse lokaler Feste, die außerhalb der betreffenden Kirche oder des Klosters keine Bedeutung hatten und nicht gefeiert wurden, besteht aus den Notizen über Konsekrationen. Wenn auch alle Märtyrerfeste, wie die Depositionen, Translationen, Inventionen und ähnliche Ereignisse ursprünglich nur lokale Feste gewesen sind, die sich langsam mit der Ehrung der Heiligen über den christlichen Erdkreis verbreiteten, so sind die Kirchweihen in der Regel Feste von rein örtlicher Bedeutung gewesen und geblieben. Märtyrer und Konfessoren, Reliquienübertragungen und Findungen gab es eben nicht überall, Gotteshäuser aber standen vielerorts und somit waren Weihefeste derselben überall vorhanden.

Aus den Handschriften, welche der Ausgabe des sog. Hieronymianums zugrunde liegen, lassen sich nun eine Reihe von Stationen herauslesen, an denen eine lokale Konsekration als jährlich wiederkehrende Festfeier kommemoriert worden ist.

Hierbei haben die Schreiber nicht allein die Hauptweihe der Kathedral- oder Abtei-

kirche notiert, sondern sie haben mannigfache untergeordnete, aber für sie doch aus diesem oder jenem Grund denkwürdige Weihungen verschiedener kirchlicher Bauten eingetragen.

Wir finden also die Dedicatio folgender Gebäulichkeiten in den Listen aufgeführt: Basiliken, Ecclesien, Oratorien, Baptisterien, Krypten, Sakristeien, Altäre.

Die Sitte, derartige Ereignisse im Martyrolog zu buchen, scheint in Rom aufgekommen zu sein; hier wurde schon früh die Weihung der Michaelskirche an der via Salaria als ein bedeutungsvolles Datum notiert[3]). Es ist auch außerhalb Roms als solches akzeptiert worden; diese Dedicatio ist wohl die einzige, welche eine universelle Rolle spielt, da sie in sozusagen alle Handschriften übergegangen ist (B., E., W., R_1, Excerpta usw.).

Später sind in Rom weitere Dedikationen eingetragen worden, die aber nur von vereinzelten Abschreibern übernommen worden sind.

Die meisten Kommemorationen von Weihen — wenn nicht alle — scheinen in spätmerowingischer Zeit[4]) und hauptsächlich in der karolingischen Epoche in die Codices gelangt zu sein. Vergleicht man diese Einträge mit den anderen lokalen Beifügungen, nämlich den Todestagen von örtlichen Heiligen, so ergibt sich daraus eine Bestätigung für die Annahme der von uns gesuchten Stationen. Die Abschreiber haben eben nicht nur ihre Kirchweihen, sondern auch ihre speziellen Heiligenfeste (z. B. Translationen) dem Buche beigefügt.

Die Sitte, die Dedikationen einzutragen, bürgerte sich im ganzen Frankenreich ein; nur drei Städte Italiens: Rom, Ravenna und Aquileja scheinen den Brauch mitgemacht zu haben; die drei weiteren Ortschaften außerhalb des heutigen Frankreichs sind: Reichenau, das Inselkloster, Weißenburg und Mastricht. In Spanien und England verbreitete sich der Brauch nicht.

Weißenburg verzeichnet nicht weniger als zehn Dedikationen, und steht damit an der Spitze; eine Weihe wird sogar unter drei aufeinanderfolgenden Daten, dem VIII, VII und VI id. Dez. kommemoriert. Der Abschreiber zu Weißenburg notiert die Weihung der vier Basiliken von SS. Michael und Johann Baptista, der drei Kapellen des hl. Kreuzes und Mariae, der des hl. Paul und der des hl. Remigius (im Osten, beim Fluß Hlutra[5]), ferner der Sakristei, die SS. Andreas und Martin geweiht war. Bei einer Dedikation ist die Jahrzahl (803, Weihe der hl. Kreuzkapelle) angegeben, bei dreien aber die Angabe des Ortes, die ja für den lokalen Benützer selbstverständlich überflüssig war, unterlassen. In Fällen, wo einfach dedicatio basilicae oder ecclesiae eingetragen ist, ohne Angabe des Patroziniums und des Ortes, ist anzunehmen, daß das älteste Gotteshaus, die Kirche schlechthin in dem Orte, da der Kopist schrieb, gemeint ist.

Wir geben im folgenden ein Verzeichnis der Orte, an denen ein Exemplar des Hieronymianums nicht nur vorhanden war, sondern mit lokalen Glossen, d. h. mit Weihungsvermerken versehen wurde; diese vermehrten Martyrologien dienten dann an anderen Orten wiederum als Vorlagen.

Wie aus den Dedikationen, so ließe sich auch aus zahlreichen Notizen über lipsanographische Ereignisse (inventiones, translationes, revelationes, transmutationes, ingressiones, adventus rel. usf.) Schlüsse auf ein einstiges Vorhandensein untergegangener Exemplare des sog. Hieronymianums, d. h. auf weitere Stationen dieses Buches schließen. Jedoch sind diese Feste nicht ebenso rein lokaler Natur wie die Kirchweihen, sondern erstrecken sich häufig auf ganze Diözesen, Provinzen oder noch weiter. Wir beschränken uns daher auf die Notierung der Dedikationen.

1) Vgl. Eine Geschichtsquelle des 6. Jahrhunderts in Stückelberg: Aus der christl. Altertumskunde, Zürich 1904, p. 55—71.

2) Die Beschreibung dieser Handschriften in der Ausgabe des Martyrologium Hieronymianum von J. B. de Rossi und L. Duchesne, enthalten im zweiten Novemberbande der Acta Sanctorum, Brüssel, p. VIII bis XXI; die unten im Verzeichnis der Stationen aufgeführten Seitenzahlen (in Klammern) beziehen sich auf diese Edition.

3) Vgl. Kellner, Heortologie oder das Kirchenjahr, 1901, p. 182—183.

4) Die Handschrift von Epternach, geschrieben um 704, ist noch rein von Weihungszusätzen, wenn man von der Dedicatio der römischen Michaelskirche absieht; ihre Vorlage war somit ebenfalls ohne derartige Einträge. Der Codex von Weißenburg, geschrieben 772, und der von Metz (Bernensis), geschrieben Ende des 8. Jahrhunderts, enthalten bereits zahlreiche Konsekrationen. Die Sitte, solche dem Martyrolog beizufügen, ist somit zwischen 704 und 772 an den von uns namhaft gemachten Stationen aufgekommen. Hierzu stimmt die Schreibweise der meisten Einträge z. B. im Namen von Weißenburg, Michael, Diunisius, oraturium. Die einzige Jahrzahl steht in einem Weißenburger Weihezusatz: 803; ein ferneres Datum ergibt ungefähr der Name Abt Hattos, † 836, in einer Reichenauer Weihenotiz.

5) Die Lauter fließt durch Weißenburg.

Italien

ROM. III id. Mai (609 od. 610) Weihung der Basilika S. Mariae ad Martyres (Pantheon) (p. 60).
III Kl. Jul. Weihung des alten Baptisteriums (p. 84).
Kl. Aug. Weihung der (ersten) von S. Peter erbauten und konsekrierten Ecclesia (p. 99).
Non. Aug. Weihung der Basilika S. Maria (p. 101).
III Kl. Oct. Weihung der Michaelsbasilika (p. 127).
IIII non. Nov. Weihung der Basilika von SS. Sixt, Hippolyt und Lorenz (p. 138).
RAVENNA. V id. Apr. Weihung des Oratoriums des h. Polyeukt (Polluctus) (p. 41).
AQUILEIA. III non. Sep. Weihung der Andreasbasilika (p. 115).

Frankenreich

ARLES. XVII Kl. Jan. Weihung eines Altars (in oder und) der Basilika des h. Genesius M. (p. 153).
VIENNE. XIII Kl. Oct. Weihung der Ferreolusbasilika (p. 123).
LYON. VIII Kl. Mai. Weihung der Krypta, wo die Leiber des h. Alexander und der 33 Märtyrer ruhen (p. 48).
AUTUN. III non. Aug. Weihung des Symphorianusaltars (p. 100).
IIII non. Sep. Weihung der Basilika des Bischofs .... (p. 115).
BRIOUDE. XVII Kl. Mai. Weihung des Julianusaltars (p. 44).
(XIII. Kl. Oct. Reposition des Julianushauptes unter dem Altar (p. 123).
CLERMONT. prid. id. Mali. Weihung der Ecclesia der h. Agricola (p. 60).
VI Kl. Oct. Weihung von S. Georg (p. 125).
POITIERS. XVIII Kl. Feb. Weihung von S. Amand. (Amanti) (p. 8).
Kl. Nov. Weihung der Basilika des h. Hilarius (p. 138).
TOURS. IIII non. Jul. Weihung der Martinsbasilika (p. 86).
BOURGES. VII und VI Kl. Sep. Translation des h. Sulpiz und Weihung seiner Basilika (p. 111).
Kl. Oct. Weihung der Ecclesia des h. Stephan (p. 128).

S. CYRAN EN BRENNE (Courey, Congoretum).[1]) VII Kl. Nov. Translation des h. Sigerann und Weihung seiner Basilika (p. 135).

FLAVIGNY. V Kl. Jun. Weihung der Basilika der h. Regina. (Ihr Leib ist von Alisia (Alise-en-Auxois nach Flavigny übertragen worden) (p. 67).

AUXERRE. XVII Kl. Mai. Weihung des Baptisteriums bei der Germanusbasilika (p. 44).
XIIII Kl. Mai. Weihung der älteren Basilika (p. 46).

MEUN-SUR-LOIRE(?). Kl. Nov. Weihung der Basilika von SS. Jakob und Johann App. (p. 138).

CORBIE. III Kl. Feb. Weihung der Basilika des Ev. Johann. (p. 15).
XIII Kl. Aug. Weihung der Basilika des h. Stephan (p. 94).
V Kl. Aug. Weihung der Basilika des h. Petrus (p. 97).
IIII non. Sep. Weihung der Basilika des h. Martin (p. 115).
XI Kl. Oct. Weihung der Basilika der hh. Donnus, Albinus und Marcellin (p. 124).

S. WANDRILLE (Fontanelle). IIII Kl. Aug. Weihung der Petrusbasilika (p. 97).
Kl. Oct. Weihung der Basilika der hh. Servatius und Lambert (Landibert) (p. 128).

MASTRICHT. XI Kl. Jun. Weihung der Michaelsbasilika (p. 64).

S. AVOLD (Hilariacum).[2]) XVI Kl. Oct. Translation des h. Nabor und Weihung seiner Ecclesia (p. 121).

WEISSENBURG. VII Kl. Jan. Weihung der (ältesten) Basilika (p. 1).
prid. id. Mai. Weihung der Basilika des h. Petrus (p. 60).
IIII id. Jul. Weihung von S. Dionys vor dem Tor (p. 90).
XVIII Kl. Oct. Weihung der Basilika des Erlösers (p. 120).
III non. Oct. Weihung des Oratoriums des h. Remedius (= Remigius) im Osten, a. d. Lauter (p. 129).
XIII Kl. Nov. Weihung der Sakristei von SS. Andreas und Martin (p. 134).
prid. id. Nov. 803. Weihung des Oratoriums vom h. Kreuz und Maria im Castrum (p. 142).
III Kl. Dez. Weihung des Oratoriums des h. Paul im Castrum (p. 147).
VIII, VII, VI id. Dez. Weihung der Basilika von SS. Michael und Johann Baptista (p. 150).
XV Kl. Jan. Weihung in Weißenburg.

REICHENAU. III Kl. Jan. Weihung der (ältesten) Ecclesia (p. 3).
(?) XI Kl. Feb. Weihung des Oratoriums der hh. Cosmas und Damian (des h. Anastas M.) [p. 12].
XVII Kl. Sep. Weihung der Ecclesia der h. Maria a. d. Insel (p. 106).
XVI Kl. Sep. Weihung des Oratoriums des h. Joh. Baptista auf der Insel (p. 106).
XIIII Kl. Dez. Weihung der Ecclesia des h. Georg in der Cella, die nach Hatto benannt ist (p. 144).

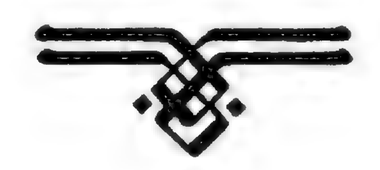
UNBEKANNT.[3]) III id. Mar. Weihung einer Allerheiligen-Basilika (p. 32).

UNBEKANNT. III non. Nov. Weihung einer Andreas-Basilika (p. 139).

1) Die Identifikation dieses Ortes verdanke ich der Güte von Herrn Prof. Maurice Prou in Paris; er schreibt darüber (10. Nov. 1905): Le monastère de Congoretum, en français Courey, s'appelait aussi S. Sigirannus in Brena. C'est aujourd'hui Saint Cyran en Brenne, dép. de l'Indre, sur la rive gauche de la Claise. Cf. Gallia Christ., t. II, col. 130.

2) Dieser Ort ist nach Oesterley unbestimmt; Prof. M. Prou dagegen identifiziert mit Recht folgendermaßen (10. Nov. 1905): Hilariacum, cedoit être le monastère de Saint-Nabor, plus connu sous le nom de Saint-Avold, au diocèse de Metz. Cf. Gall. Christ., t. XIII, col. 838. S. Avold est près de Sarreguemines.

3) Das Allerheiligenfest wurde unter Ludwig dem Frommen 835 in der Fränkischen Kirche eingeführt. Es wurde auf den 1. Nov. verlegt, und ist unter diesem Datum z. B. in Autun (p. 138) kommemoriert. Ob die Excerpta S. Galli 915, welche die obige Weihungsnotiz bringen, auf dem Exemplar des Hieronymianums von Autun beruhte, vermag ich nicht zu sagen.



Joh. Graus
St. Marein bei Seckau

St. Marein bei Sechau

Von Joh. Graus in Graz

Freundlich, friedlich, wohnlich, wie anders kaum im steirischen Gebirgslande, ist das ansteigende Gelände nordseitig des Flußtales der Mur beim Städtchen Knittelfeld, dem südlichen Sonnenschein offen, gegenüber durch einen langen hohen Gebirgszug umwallt und geschützt vor den frostigen Stürmen. Diese sanft ansteigende, lange, von den Rinnsalen quer durchstreichender Bäche durchschnittene Fläche war früh schon die Stätte menschlicher Ansiedlung und lebenskräftiger Kultur, als deren Zeuge 1075 eine Kirche erscheint, Fiustriza des Namens, für welche ihr Gründer, ein »nobilis vir Hartnit« vom Salzburger Erzbischof Gebhart pfarrliche Rechte erwarb »jus baptizandi sepeliendique«, seine freien und leibeigenen Angehörigen betreffend. Im 12. Jahrhundert ferners treffen wir im Besitze dieser Liegenschaften den hochbegüterten Adeligen Adalram de Waldekke, einem Gute nahe Wiener Neustadt in Österreich, der um 1128 einem Fürstentage anwohnte, gehalten in Graz unter dem Babenberger Markgrafen Leopold von Steier.[1]) Kinderlos, wandte dieser reiche fromme Mann seinen Sinn der Besorgung seines Seelenheils zu, dessen Sicherung zu mehren durch eine religiöse Stiftung. Vollzogen wurde dieselbe auf einer vom Metropoliten Erzbischof Konrad I. von Salzburg in seiner Stadt Friesach in Kärnten abgehaltenen großen Versammlung von Edlen und Geistlichen am 10. Jänner 1140. Die hierüber ausgestellte Urkunde, gezeichnet von zahlreichen Zeugen, besagt, daß die erwähnte Kirche »honori beate dei genitricis Marie consecrata in loco qui dicitur Uostriz« zum Standort der Stiftung auserwählt sei, mit allen umliegenden Gründen und Kulturen, die zum Erbbesitz des großmütigen Stifters gehören. An dieser Kirche nun sollte eine religiöse Gemeinschaft walten für die Dauer: »sub regula beati Augustini spiritaliter canoniceque in eo uiuatur«. Zwei Suffragane von Salzburg, Bischof Reginbert von Brixen und der Gurker Bischof Roman verbürgten sich für die Ausführung der Stiftung und eine erzbischöfliche Urkunde vom 21. Mai 1141 konstatiert die Ankunft der Mitglieder (»fratres«) der neuen Canonie zu Friesach, die vollzogene Wahl ihres ersten Prälaten Wernherr, ihre Einführung in die »Canonica« zu Fustriz, geschehen durch den Gurker Oberhirten, welch letztere von dem freudig erregten Stifter durch neue Schenkungen ausgezeichnet wurde. Wir erfahren aus weiteren urkundlichen Aufschreibungen des Stiftes vom »Sacerdos Ortolf«, der vor Ankunft der Chorherren in der Kirche S. Maria und der dazu gehörigen Kapelle S. Johannis in Feustrize die gottesdienstlichen und seelsorglichen Funktionen auszuüben hatte, nun aber der neuen Inhabung weichen mußte und vom Erzbischof auf einen neuen schönen Posten versetzt wurde, nach Wides, dem ansehnlichen mittelsteirischen, Weiz, wo er die Würde eines »Plebanus« fortan bekleidete.

1) Sämtliche Geschichtsdaten sind entnommen dem »Steir. Urkundenbuche«

Wie nun so alles aufs beste geordnet und die Chorherrenstiftung wohl installiert war bei der seit 1075 bestehenden Marienkirche zu Dustrize, dem heutigen St. Marein, da bricht höchst überraschend und kaum ganz erklärt eine Übertragung des Stiftes ein, durch welche es zum nicht zu fernen Sekkowe (Sekkau) entrückt und die Marienkirche in Feistriz wieder degradiert wird zur Pfarrkirche. Darüber belehrt uns eine erzbischöfliche Urkunde von 1142 und erzählt, daß die Chorherren nach ihrer Einführung und einem dreijährigen Aufenthalte an dieser Stelle (»per triennium inibi commanentibus«) es bedenklich fanden, die rechte Einsamkeit und Stille doch nicht zu genießen (»quia locus omni regione transeunti patebat, et ad religionis tranquillitatem nullum secretum habebat«). Auf ihre und des Fundators Bitten und nach Beratung mit den Salzburger Ordensmännern und Äbten genehmigte der Erzbischof die Überlegung des Stiftes nach Sekkau unter der Bedingung, daß zur Erinnerung an die »primaria fundatio« bei dieser Kapelle der h. Maria in Feustritz von Stifts wegen der beständige Gottesdienst durch einen hier wohnenden Sekkauer Konventualen besorgt werden müsse.

So sind also 1142 die Chorherren fortgezogen und haben jenseits zweier Taleinschnitte auf weit höherer Stelle des Plateaus in reinerer Luftsphäre zu freierer Fernsicht ihr neues Heim gebaut »in loco Seccowe« und dort die ehrwürdige Säulenbasilika errichtet in großen Raummaßen und imponierenden Hausteingliedern. Sie vollendeten, was sie in obigem Jahre anfingen, 1163; denn in diesem Jahre geschah, was die alte Klosterchronik meldet: daß Erzbischof Konrad II. von Salzburg: »Ejus petitione ac praecepto monasterium Seccoviense cum publico altari per Hartmannum Brixinensem episcopum dedicatum est.« Bischof Hartmann (1140–1164) lebte und schied von hinnen im Rufe der Gottseligkeit; im Hochaltare von Sekkau fand man auf dem Reliquienkästchen sein Siegel mit deutlich kennbarer Umschrift. Während nun in der Folge der Zeit das Anwesen Sekkaus in seiner Bedeutung fortgehend stieg, seine Basilika in der Gründung des eigenen »Sekkauer« Bistums 1218 zur Würde der Kathedrale erhoben, und zu Domherren die Chorherren gemacht wurden, verblieb ihr erstes Gotteshaus zu St. Marein in der überbescheidenen Stellung und Gestalt einer Dorfkapelle, bestehend ohne Zweifel, wie das bei uns zur Regel ward, aus einem flachgedeckten Schiffe und der ihm vorliegenden Apsis als Ostschluß und Altarraum. Im fünfzehnten Säkulum, als in unseren Ostmarken des Reiches für kirchliche Bauten eine so fruchtbare Tätigkeit sich entfaltete, unternahm es der lang regierende und regsame Sekkauer Prälat Andreas Enstaller (1437–1480), dem ursprünglichen Heim des Chorherrenstiftes eine würdigere zeitgemäße Form zu geben und die Kirche St. Marein zu errichten, die wir noch vor uns haben. Die Inschrift seines im Sekkauer Münster noch erhaltenen Grabsteins nennt ihn rühmend deshalb: »scdus (secundus) fundator eccle in Marein ppe Prankh«.

Sehr bemerkenswert ist, daß sich der baulustige Propst von Sekkau um die künstlerische Führung und wahrscheinlich auch um die erforderlichen Hilfskräfte der Bau-

arbeit ans steirische Stift Admont gewendet hat, wo schon unter den Äbten Wilhelm, Hartnid und Georg (1384—1423) eine wohl eingerichtete Bauhütte bestanden haben muß und wo vom letztgenannten Abte Georg Lueger ein jedenfalls tüchtiger Fachmann des Bau- und Steinmetzhandwerkes aus dem Bereiche Salzburgs, der kirchlichen Metropole, hergezogen und zum Dienste in klösterlichen Bedürfnissen förmlich eingepflanzt wurde durch die Begabung mit einer „Herrenpfründe" (Wohnung, Beköstigung, Besoldung), so daß er einem Stiftskonventualen gleich gehalten war in seiner Anstellung. Der war Meister Niklas Velbacher von Salzburg, welcher mit einem Dienstvertrag vom 21. Dezember 1419 hier aufgenommen wurde, mit seinem Weibe Anna zu Admont hauste, nachweisbar den Bau der Admonter Wallfahrtskirche Frauenberg (konsekriert 1423 und 1447) zu Ende brachte und nach mancherlei Leistungen urkundlich 1448 noch hier seines Amtes waltete. Ein eigenes Admonter „Hüttenbuch" (publiziert von Hofrat Prof. Dr. A. v. Luschin-Ebengreuth in den Mitteilungen d. G. S. Centralcon. 1894, S. 168 u. s. f.) existierte seit 1480 und zu jener Zeit war ein Meister Wolfgang Denck der „Stainmczü zu Admud Prueder-schaft" rechter Vorstand. Vor ihm haben wir sicher Meister Niklas Velbacher zu betrachten als den fachmännischen Leiter des gesamten Bauwesens zu Admont für die rund 30 Jahre seines dortigen Aufenthaltes.

Dieser Meister war es nun, den Propst Enstaler vom Stift Admont geliehen erhielt für den wichtigsten Bau, welcher vom Stifte Sekkau zur Zeit des gotischen Stiles nachzuweisen ist. An der St. Mareiner Kirche hat der der Salzburger Schule angehörige Meister nicht bloß seinen Namen neben dem Baudatum sondern auch sein Bildnis verewigt, und dies am schönsten Bauteile derselben, der zwar kleinen, aber fast übermütig reich ornamentierten Nordhalle. Unter der Platte einer Statuenkonsole schaut da der Kopf eines schnurrbärtigen Mannes hervor, unter welchem ein Spruchband sich schlingt mit der Legende in Minuskeln:

„niclas · u · admud · maist · d · kirchn · 1445."

Gilt es nun das Objekt selbst in Betrachtung zu nehmen, so ist es die Anlage der Velbacherschen Kirche, gegeben in ihrem Grundrisse, welche trotz von ein paar älteren Bestandteilen sich doch als eine regelmäßige sich erweiset und deshalb als selbstständige Konzeption dieses Meisters angesehen werden muß. Er schuf die neue Kirche zweischiffig im Gemeinderaume, einheitlich im Raume des Altares, wozu so manche Beispiele in der Umgebung Steiermarks etc. als Vorbilder ihn leiten konnten. Eine Anzahl dieser interessanten zweischiffigen Anlagen konnte Velbacher in Obersteier schon vorfinden, wie in dem von Admont nicht zu fernen Niederhofen bei Steinach, das Magdalena-Sanktuarium am Fuße des Stadthügels von Judenburg, die 1430 von einem Hans Jertleben erbaute köstliche Spitalkirche von Oberwölz, die freilich weiter abgelegene famose Wallfahrtskirche am Pöllauberge, die alle im steirischen Gebiete, dann in Österreich Genossen in Vielzahl zur Seite haben. Die anerkannte Sucht unserer mittelalterlichen Gotiker, beträchtliche Gewölbespannungen durchaus zu vermeiden, daneben das Streben, auch kleineren Kirchenschiffen den

Reiz hallenartiger Räume und malerischer Pfeilerstellungen zu verschaffen, möchte wohl die Meister zur Wahl solcher Kirchenanlagen bewogen haben. Dabei hinderten sie auch den Gemeindemitgliedern weit weniger die Aussicht auf den Altarsgottesdienst als dreiteilige Kirchenschiffe. Schließlich wird man dem Grundriß der St. Mareiner Kirche das Lob nicht vorenthalten können, der Übergang der zwei Schiffe zu dem einheitlichen Presbyterium, durch die schiefgeführten Schlußwände, sei weit besser vermittelt, als die meisten Bauten gleicher Art es zeigen. Soweit es ihm nur möglich war, hat Meister Niklas seinem Bauwerke ein streng regelmäßiges Gepräge gewahrt und zu seiner Befriedigung geschah es sicher nicht, dasselbe einigermaßen beeinträchtigen zu müssen, um gewissen Ortsumständen Rechnung zu tragen.

Offenbar war er verhalten, den Wohnbau der Sekkauer Geistlichen, der sich jedenfalls an der Nordseite der Kirche hinzog, urkundlich die »Cella in honore sancte Marie virginis« geheißen, zu berücksichtigen. Deshalb kam es an dieser Seite des symmetrischen Schiffbaues zu einer Erweiterung der Anlage für Stiegenräume, der Vorhalle und Empore darüber. Auch ward er vom Bauherrn bestimmt, vom alten Kirchenbau sowohl eine nordöstliche Kapelle (jetzt Sakristei) und den alten Glockenturm stehen zu lassen, letzteren vermutlich nur provisorisch, bis sein störendes Wesen aus dem baulichen Gesamtgefüge entfernt werden könnte, was freilich nicht geschehen ist. Die Maßverhältnisse des Baues entsprechen dem Bedürfnisse einer Dorfpfarre. Die lichte Vollänge beträgt 32,75 m und die Weite des Doppelschiffes 13,10 m und beiläufig das gleiche auch seine Höhe. Die architektonische und dekorative Ausführung übersteigt in wohltuender Weise das Maß dessen, was am Gotteshause einer Landgemeinde vorzukommen pflegte.

Die Innengliederung ist verstärkt durch die Anordnung von den einen Meter tief hereinragenden und zu Paaren von Diensten ausgestalteten Wandpfeilern, welche einerseits in Verbindung mit den Außenstreben die Wölbewiderlager bilden, anderseits aber auch für den Umblick im Innern ein Merkliches beitragen zur Erhöhung der Wirkung für die ganze Architektur. Diese Wandpfeiler und die freistehenden des Schiffes haben nun wohl den Charakter der Spätzeit des Stiles, aber eine reichere Organisation in den Profilierungen und teilen dieselbe mit den Rippengewölben, Fensterleibungen und ihren Maßwerken, den verschiedenen Bogen an Türen und Emporen. Gerade bei den Emporenbrüstungen setzte Velbacher mit den dekorativen Bildungen ein, so ziemlich derselben Art, wie sein Kollege und wahrscheinlich auch Salzburger Landsmann Hans Jertleben anderthalb Dezennien früher an den Emporebrüstungen der Oberwölzer Spitalkirche es vorbrachte: Reihen von Köpfen, Menschen und Tieren wie Studien entlehnt, haften an den Ausläufen von Maßwerkbogen zu langer Falte verschlungen. Dann benützt er hinwieder die Gepflogenheit, an den Pfeilern und Wandvorlagen Konsolen anzubringen für Heiligenstatuen mit Baldachinen darüber und an den letzteren turmförmigen Gestaltungen bringt er immer variierte architektonische Mikrokosmen zur Anschauung.

Das allerbeste und fröhlichste seiner Einfälle, einen Bauteil aufzuputzen, hat sich

der gute Meister des Stainwerks verspart für die nördliche Vorhalle, einem oblongen Raume von nur 4,10 m Weite und 2,52 m Tiefe, der gegen den Kirchhof sich öffnet mit einem profilierten Spitzbogen. Von ihm führt eine Doppelpforte ins Kirchenschiff, eine niedere Tür zur alten Kapelle, der jetzigen Sakristei, ein. Ein kompliziertes Sterngewölbe konstruierte er diesem kleinen Raume ein, gab den Rippen den Spitzenbesatz von Maßwerkbögelchen und ersetzte den Schlußstein durch einen mit Konsolen, Heiligennischen, krabbenbelebten Giebelbogen, Gewölben ausgestatteten Heiligenbaldachin, der bis 1,20 m in den Vorhallenraum herabhängt. Auch die senkrechten Wände darunter erhielten ihren Anteil von der Großmut des Meisters; weitere Baldachinformen stehen in den Ecken statt der Rippenkonsolen, je ein Nischenpaar mit Kragsteinen und Baldachinen nehmen Flachwände zu beiden Seiten ein, und an der Längswand neben dem Doppeltor zum Kirchenschiff sind wieder zwei Kragsteine, davon einer den schon erwähnten Porträtkopf Velbachers, der zweite den einer Frauenfigur zeigt. Einen köstlichen Einfall von unklarem Sinne verwirklichte Velbacher als Verzierung zur Sakristeitüre; in der breiten als Stichbogen verlaufenden Hochkehle sind einerseits hintereinander zwei Affen, anderseits zwei Menschen (Mann und Frau, diese mit einem Gefäß) aufsteigend, höher dann zwei Paare von Vögeln, einander in die Flügel beißend, zu oberst zwei Bärleins dargestellt, eine rätselhafte Skulpturengruppe. Übrigens hat Velbacher und seine Steinbildhauer mit der Anbringung von Tierfiguren auch äußerlich des Kirchenbaues nicht gekargt und deren im Dachgesims manche noch untergebracht.

Vom Streben des Baumeisters, sein Werk recht ziervoll zu gestalten, zeugt auch dessen Außenansicht, insbesonders gegen Osten und Süden.[1]) Die nicht sehr über die Mauerflucht vorspringenden Strebepfeiler sind über dem Gurtgesimse (Kaffgesims) zur Form von Fialen ausgebildet und endigen mit den krabbenbesetzten Helmen und Kreuzblumenspitzen solcher gotischer Ziertürmchen. Auch die hohen Fenster zeigen an ihren Leibungen reichere Profilierung zu Hohlkehlen und dienstartigen Rundstäben und ihre Bogenschlüsse laufen in die stilistischen Kreuzblumen aus. Unter der Hohlkehle des Dachgesimses zieht ein breites angemaltes Maßwerkband fort, kalkweis sich absetzend vom gelbbraunen Grund des Rauhputzes der Mauerflächen, eine nicht unhäufig vorkommende Verstärkung des Kranzgesimses.

1) Die auf der Außenansicht erscheinende Barockkapelle ist nun entfernt worden.

Der kunstsinnige Bauherr unserer Mareiner Kirche lebte lange genug, um selbst noch auch für ihren Innenschmuck Beträchtliches spenden zu können; bei der Farbenfreude des Mittelalters hat er sicher nicht übersehen, was sich leisten ließ an künstlerischer Verglasung der Fenster und der Ausnützung dieses Erfordernisses zu farbigem Schmuck. Von den Glasmalereien zwar ist uns hier jede Spur verloren; geblieben ist da aber die malerische Ausstattung der Gewölbe, von welchen jenes des Hochchores noch auf die Lebenszeit Enstalers zurückgeht. Das am Ostschlusse hingesetzte Datum 1863 bezeugt die Zeit der Ausführung, die nach dem fast allgemein üblichen Ver-

fahren der kirchlichen Dekorationsmalerei im Norden nur so erfolgte, daß der kalkweiße Grund der Wölbeflächen erhalten blieb, von ihm durch Farbenmotive die Rippen sich kräftig abheben mußten, während ausgehend von ihren Durchkreuzungsstellen pflanzliche Körper, Zweige und Blumenstengel, gelegentlich auch Heiligenfiguren die lichten Felder belebten. Die Dekorationsmalerei, welche nach diesem Systeme geschaffen, den Hochchor von St. Marein schmückt, ist sicher eine originellste Leistung mittelalterlicher Volkskunst. Weit mehr scheint hier wohl dem unbefangenen Volkshumor als dem streng kirchlich-religiösen Ernste Rechnung getragen zu sein. Eine reiche Flora heimischer und exotischer Pflanzen führt da droben ein fröhliches Dasein und mit den Blumenformen mischen sich tierische, menschliche Körperteile, Blumenkelche und Menschenköpfe finden sich zu Fastnachtgebilden zusammen. Wer nur die in den »Mitteilungen« der S. S. C. C. 1865 veröffentlichte gute polychrome Wiedergabe dieser Gewölbemalerei durchsieht, wird sich des Staunens kaum enthalten können darüber, welch lockeres Spiel mit leichter profaner Zierware ein Laienkünstler sich damals erlauben konnte, ohne von seinem geistlichen Bauherrn beanstandet zu werden. Wohl gibt es da ein paarmal auch das bekannte Trinitätssymbol, das dreifache Antlitz; wie es aber mit der Blumenhaube und dem Fruchtknoten verbunden ist, beansprucht keine religiöse Wirkung. Daran hat man jedenfalls ein gemaltes Gegenstück zu den phantastischen aber naturfreudigen Tierskulpturen und Wasserspeierfiguren so vieler gotischer Dome. Auch das Schiff der Kirche hat eine ähnliche Gewölbedekoration mit dem Datum 1490. Vor ihrer Fertigung entlud sich aber über weit und breit unserer Heimat der unheilvolle Wettersturm eines Türkeneinfalles, der auch in dieser Kirche arge Spuren der Verheerung hinterlassen hat. Es war im August 1480, als ein Türkenheer, 120000 bis 160000 Mann stark, Kärnten und die obere Steiermark überfiel, die ummauerten Städte zwar lassen mußte, aber den offenen Orten seine Wut fühlen ließ. Von den verbrannten Kirchen dieser Ortschaften weiß die Sekkauer Stiftschronik viel aufzuzählen, meldet ferner, daß die Unholde nach einem vergeblichen Angriff auf das Sekkauer Stift sich über das Anwesen von St. Marein stürzten und die Kirche dort verwüstet haben: »ex ecclesia fecerunt stabulum equorum«. Begreiflich hat die Kultuseinrichtung darin sehr gelitten und vom Marienbildwerke im alten Flügelaltar erzählt noch die Inschrift auf einem Pergamentblättchen (jetzt am Hochaltaraufsatz angeheftet):

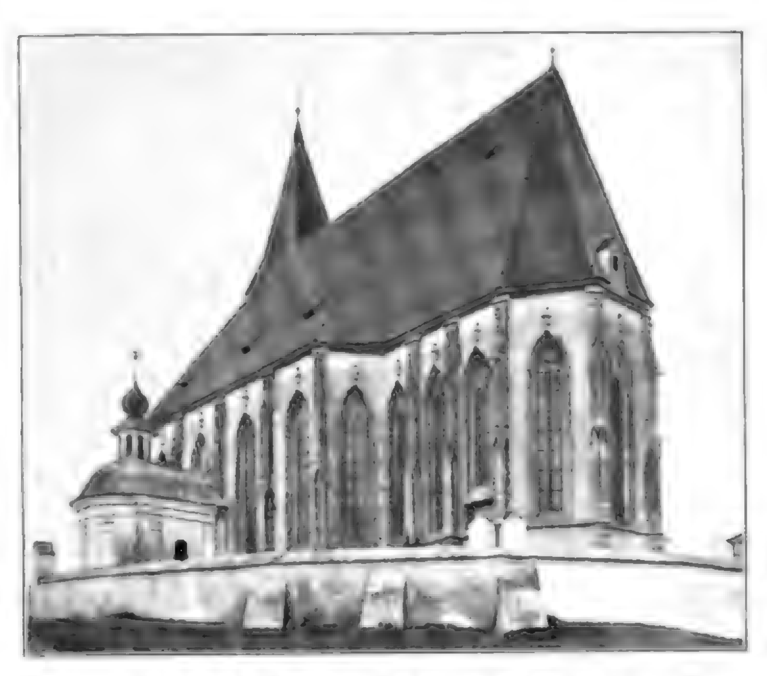
»Als man hat Zölt MCCCCLXXX an St. Affra Tag haben die Verdamblichen Abgottischen Hintischen Turkhen das Jungfreiliche Bildt zerhakht. Gott Erbarms.«

Die Bedrängnis dieser Tage, die Verheerung seines monumentalen Kunstwerkes kostete auch dem Propste Andreas Enstaler das Leben; er schied im gleichen Monat August von hinnen nach einem tatenreichen 44jährigen Walten. Aber gleich unter seinem ersten Nachfolger Propst Johann Dirnberger (1581 – 1510) geschah sehr viel, die heilige Stätte wieder zu restaurieren und die Schäden von den Türken her gut zu machen. Um dieselbe Zeit lebte ein Gebrüderpaar Lorenz und Johann Zwickl, von denen der erste ein Kanonikus von Sekkau, der zweite der Inhaber der Stifts-

pfarre St. Marein war und der sehr viel zur Wiederherstellung ihres Gotteshauses ausgerichtet hat. Man erkennt dies noch an seinem Wappen: einem Keil, der in einen kurzen gespaltenen Balken eingetrieben steckt, und das noch an der hübschen Holztüre der Vorhalle wie an der Sakristeitüre erscheint. Einst sah man es auch an einem Tafelgemälde der St. Gregoriusmesse, darauf die beiden Brüder als Donatoren abgebildet waren. (Bericht der Sekkauer Chronik.) Leider wurde noch am Schlusse der sechziger Jahre des verflossenen Säkulums ein Chorstuhl ruiniert, den das Zwickl-wappen zierte. Die Gewölbemalerei des Schiffes, wie ich schon erwähnte, fiel in die nämliche Zeit, was nicht bloß jene Jahreszahl 1890, sondern auch die den Gewölbe-schlußsteinen angemalten Wappen des Bischofs Mathias Scheit (1481 – 1512), des Propstes Johann Dirnberger und anderer bekräftigen. Von der älteren Ausstattung trifft man nur sehr wenige, aber sehr hübsche Leistungen in den Holzstatuen eines hl. Bischofes, der hl. Martha Magdalena, die Marienstatue des Hochaltars. Dieser letztere ist ein ganz achtenswertes Werk der Barocke des 17. Säkulums, ersichtlich im Entwurfe berechnet, dem gotischen Stile der Gebäudeformen durch eine gewisse Schmächtigkeit seiner Glieder und Durchbrochenheit seines Gefüges sich bestens zu akkomodieren. Für den einen der zwei Seitenaltäre hat man neuester Zeit den guten gotischen Flügelaltar der nahen St. Marthakirche, eine Anschaffung des Propstes Gregor Schärdiger von Sekkau von 1524 hergebracht, so daß diese Kirche nun wieder ein Stück besitzt mit dem Charakter ihres Baustiles.

Nehmen wir Abschied vom hübschen Bauwerke, dem Zeugen ebenso des Kunsteinflusses vom Westen des deutschen Reiches her, als auch des wohltätigen Wirkens einer religiösen Körperschaft, deren Name fortlebt in der Bezeichnung unserer Diözese, deren Sinn und Wille für Kunst an einem solchen Denkmal recht klar zutage tritt. Lange her schon ist sie vernichtet durch die Aufhebungskatastrophe von 1783 und nur zu sehr spürt man an dieser ehemaligen Stiftskirche den Abgang der Pflege, welche ein begütertes Anwesen bestens gewähren konnte. Den schwachen Geldkräften einer Dorfgemeinde anheimgegeben, darf für ihre richtige Erhaltung nur Bescheidenes erwartet werden; aber dies wenige möge nicht entbehren des Segens Gottes.

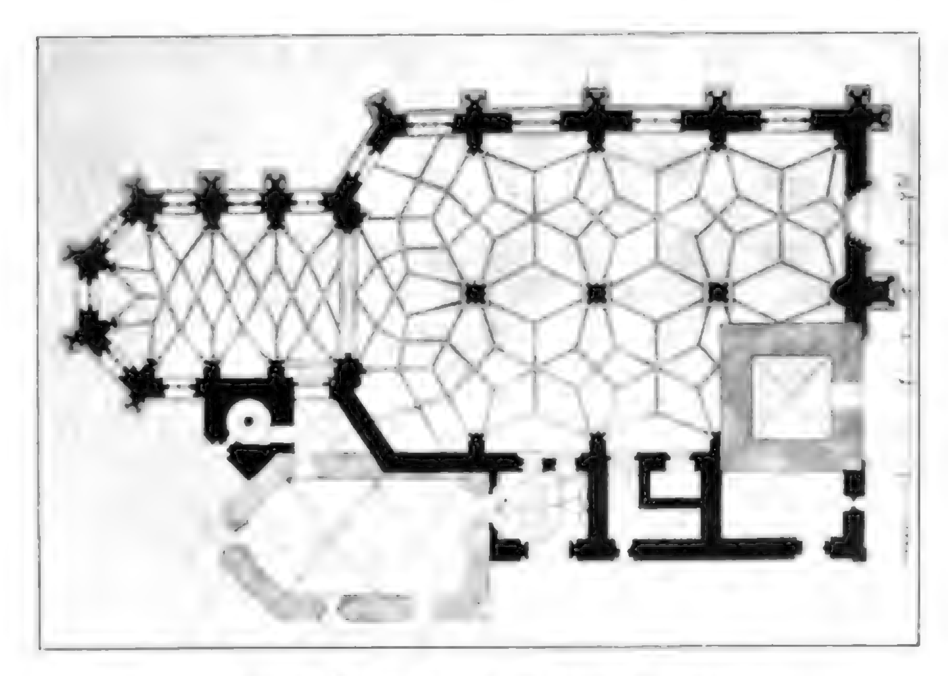




St. Marein bei Knittelfeld. Außenansicht. phot. I. C.



Nordhalle der Kirche St. Marein bei Sekkau



Grundriß der Pfarrkirche St. Marein bei Sekkau



St. Marein bei Knittelfeld. Büste des Baumeisters Niclas Velbacher. phot. I. C.

Leo Baer

Eine Zeichnung des »Meisters der Spielkarten«

Eine Zeichnung des »Meisters der Spielkarten«[1]

Von Leo Baer in Frankfurt am Main

In den von Meder und Schönbrunner herausgegebenen »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen« Bd. V (Wien 1899), Nr. 580, wurde eine Zeichnung der Nationalgalerie in Budapest als »Niederrheinische Schule«, »Meister um 1450—70«, veröffentlicht, der bisher, wie mir scheint, nicht die Beachtung geschenkt wurde, die sie wegen ihrer Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst verdienen dürfte. Wir sehen darauf (Tafel I, Abb. 1) in einer großen Berglandschaft mit einem See im Hintergrunde die »Himmelskönigin« sitzen. Auf ihrem Schoße hält sie das völlig unbekleidete »Christkind«, das mit dem um den Hals der Mutter hängenden Rosenkranz spielt. Sie weist mit ihrer linken Hand auf den rechts von ihr sitzenden »hl. Paulus« hin; die Attribute desselben, das Buch und das Schwert, lassen uns in jener Gestalt leicht diesen Apostel erkennen. Die »Madonna«, die mit hingebender Demut das lebhafte Kind hütet, ist in bewußten Gegensatz gesetzt zu der ernsten und strengen Gestalt des »Paulus«, in dessen Gesichtsausdruck sich die geistige Bedeutung des Apostels widerspiegelt. Hinzuweisen ist bei dieser Zeichnung besonders auf die Behandlung der Gewänder, deren mannigfach gebrochene Falten die Gestalten zu umwogen scheinen. Auffallend ist auch die merkwürdige Technik, die aus kleinen Punkten und Strichelchen bestehende Schraffierung, die bei den beiden Figuren nach einem verschiedenen Prinzip behandelt ist. Das Bild zeigt in Auffassung und Technik beachtenswerte Qualitäten. Trotz mancher Unbeholfenheiten in der formalen Gestaltung, die, wie auch die Tracht, auf eine etwas frühere Epoche hinweisen, als sie die Herausgeber der Albertina annehmen, erkennen wir doch in der Charakterisierung der Figuren, daß sie nur von einer bedeutenden Künstlerindividualität so großartig, so einfach auf das Papier gebracht werden konnten. Legt man nun diese Zeichnung neben einen guten, unretuschierten Abdruck eines Kupferstiches des »Meisters der Spielkarten«[2], wie zum Beispiel neben die Blumendame der Sammlung Lanna in Prag[3], so erkennt man eine auffallende Ähnlichkeit in der Technik und Auffassung der Figuren in Stich und Zeichnung. Bei näherer Untersuchung und der Vergleichung mit anderen Stichen desselben Kupferstechers, wird man sich leicht davon überzeugen, daß die Zeichnung von eben jenem »Meister der Spielkarten« herrührt. Vergleicht man zum Beispiel den Typus der Madonna mit der Menschen-Dame des Kartenspiels[4] (Tafel II, Abb. 2), so wird man dasselbe volle Gesicht, dieselbe Art der Wiedergabe der niedergeschlagenen Augen mit den rund geschwungenen hart ansetzenden Augenbrauen, eine ähnliche Bildung der Nase, des Mundes, Kinnes, und Halses beobachten; ferner ist bei beiden Figuren die Art der Kleidung sehr ähnlich. Man kann auch den Stich der Halbfigur der »Madonna mit dem

Kinde« im Germanischen Nationalmuseum[5]) zum Vergleich heranziehen. Man beachte besonders die Behandlung der Haare, die das Ohr fast ganz verdecken und die Form der Krone; ebenso ist die Auffassung des Kindes analog! Eine fast gleichartige Krone findet sich auch bei einer anderen Kartendame[6]) (Tafel III, Abb. 9) wieder. In der Zeichnung wie auf den Kupferstichen bemerken wir dieselbe Behandlung der Hände mit den ziemlich schmalen, oft schlecht gezeichneten Fingern, der großen Mittelhand, den stark eingezogenen Handwurzeln und den schmalen Armen. Auch die Wiedergabe des Gewandes ist übereinstimmend, die Vorliebe für weite, die Figuren umwogende Untergewänder, wobei sich in der Faltenbehandlung eine große Mannigfaltigkeit erweist. In diesem Falle ziehe man zum Beispiel die Vogel- (Tafel II, Abb. 4) und Hirschdame[7]) und die »Madonna« des Kupferstichkabinetts in Bologna[8]) zum Vergleich heran! Mit dem Gesichtstypus des »Paulus« vergleiche man die Menschen-Könige[9]) des Kartenspiels! Besonders die Behandlung der Augen und der Nase weist mancherlei Analogien auf. Wichtig ist ferner die Beobachtung der Vegetation. Das sogenannte Fettkraut (Pinguicula), von dem wir auf der Zeichnung zwei in Blüte stehende Exemplare links von der Madonna und wieder zwei hinter dem Rücken des »Paulus« bemerken, findet sich häufig auf den Stichen des Spielkartenmeisters wieder, so zum Beispiel auf der »Madonna vor der Rasenbank« in Bologna[10]) im Vordergrunde und noch einmal in blühendem Zustande rechts hinten vor der Rasenbank, ferner bei dem »hl. Sebastian« derselben Sammlung[11]) auf dem Hügel links, bei der »Maria mit der Schlange« in Padua (Lehrs, Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 48 f.) zweimal im Vordergrunde und bei dem »hl. Georg« (Dresden und Wien, Passavant II, 71, 3) links im Vordergrunde. Sehr beachtenswert ist auch die Übereinstimmung der Technik, die besonders in die Augen fällt, wenn man die »Madonna« der Zeichnung mit unretuschierten Stichen des Spielkartenmeisters vergleicht. Bei beiden beobachten wir eine starke Kontrastwirkung zwischen Licht und Schatten; die Schattentöne sind durch lange, meist in vertikaler Richtung verlaufende Striche hervorgebracht, die an den dunkelsten Stellen ineinanderfließen.

Ich habe diese Zeichnung von jeher für eine Arbeit des Spielkartenmeisters gehalten. Sie gewann aber für mich ein besonderes Interesse als mir Prof. Thode mitteilte, daß er in ihr ein Werk des Konrad Witz erkenne. Dies gab den Anlaß zu einer Untersuchung über das Verhältnis des Baseler Malers[12]) zu dem »Meister der Spielkarten«; und es erschien die Frage berechtigt, ob nicht der Spielkartenmeister in den engeren Kreis des Konrad Witz gehöre oder gar mit ihm identisch sei. Die stilkritische Vergleichung bestätigte diese Vermutung. Es ergab sich, daß die Pester Zeichnung ganz in der Auffassungsweise und im Geiste des Konrad Witz geschaffen ist: Die Darstellung der Madonna, die Behandlung von Gesicht und Händen der Zeichnung entspricht der »Ester« des Konrad Witz in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung (Nr. 69)[13]), wenn auch die malerische Ausführung, wie so oft, in dem Bilde alles härter erscheinen läßt als auf der Zeichnung. Für die Wiedergabe der Gewandfalten muß man den der »Ester« gegenübersitzenden »Ahasverus« zum Vergleich heranziehen. Eine ähnliche

Krone hat der »Mohrenkönig« auf der Anbetung im Genfer Musée d'archéologie[14]) (Tafel III, Abb. 6); die Art, wie sich die äußersten Spitzen der Krone mit der Gloriole gleichsam im Äther verflüchten, finden wir bei der »Katharina« des Bildes in der Straßburger Gemäldesammlung (Nr. 1)[15]) wieder, wie überhaupt unsere Zeichnung diesem Glanzstücke des Konrad Witz, was künstlerischen Wert anbelangt, am nächsten steht. Das »Christkind« der Zeichnung vergleiche man mit dem »Jesus-Knaben«, den der »Christophorus« in Basel (Nr. 72)[16]) auf seinen Schultern trägt! Dem »Paulus« entspricht am meisten der auf dem »Fischzug Petri«[17]) in Genf links auf dem Boote sitzende greise Apostel, der das Netz festhält. Charakteristisch für Witz sind auch die weiten, die Figuren umwogenden Gewänder mit den künstlich geordneten Falten, wobei sich eine große Mannigfaltigkeit, ein sichtbares Experimentieren bemerkbar macht. Ich verweise mit Rücksicht darauf zur Vergleichung wieder besonders auf das Straßburger Bild. Die Gebirgslandschaft im Hintergrunde der Zeichnung schließt von vornherein die Möglichkeit aus, daß sie von einem in Niederdeutschland lebenden Künstler entworfen sei. Der Gebirgssee weist unmittelbar auf die Schweiz hin. Konrad Witz hatte eine besondere Vorliebe für die Darstellung der Binnenseelandschaft; und ich kenne überhaupt keinen Künstler dieser Periode, der sie auf diese Weise im Bilde festgehalten hat.

Die stilistische Verwandtschaft der Pester Zeichnung, in der wir ein Werk des Spielkartenmeisters erkannt haben, mit den Gemälden des Konrad Witz, ermutigt uns zu weiteren Untersuchungen und veranlaßt uns zu erforschen, ob auch die Stiche des Spielkartenmeisters den beglaubigten Werken des Baseler Malers verwandt sind. Bei einer derartigen Vergleichung muß man freilich in Betracht ziehen, daß sowohl die Werke des Konrad Witz, wie auch die des Spielkartenmeisters in den Typen der Figuren, in den Gewand- und Bewegungsmotiven eine große Mannigfaltigkeit aufweisen. Wir müssen also die Ähnlichkeit einer großen Anzahl von Motiven nachweisen, um zu einigermaßen sicheren Schlüssen zu gelangen. Aus diesem Grunde ist eine ziemlich eintönige Aufzählung der einzelnen Vergleichspunkte nicht zu vermeiden. Beginnen wir mit dem Kartenspiel selbst und vergleichen wir die Figuren-Karten desselben in der Reihenfolge des Geisbergschen Verzeichnisses[18]) mit den Gemälden des Konrad Witz! Der Typus des Lautenspielers links unten auf der Menschen-Karte (Geisberg, S. 22, Nr. A 4, Tafel 1) hat eine große Ähnlichkeit mit dem rudernden »Apostel« links auf dem Boote in dem Genfer »Fischzuge Petri« des Konrad Witz[19]). Der Kopf der Löwen-Dame (Geisberg S. 48, Nr. 52, Tafel 25) zeigt trotz der verschiedenartigen Haltung dieselben Formen, wie die Synagoge in Basel (Nr. 66)[20]). Der »Unter« (Tafel III, Abb. 7; Geisberg, S. 45, Nr. 41 und 42, Tafel 21) steht gerade so da, wie der »Mohrenkönig« auf der Genfer »Anbetung der hl. drei Könige«[22]) (Tafel III, Abb. 6). Er sieht fast wie eine gegenseitige Kopie dieser Figur aus; jedenfalls ist die gleichartige Auffassung um so auffallender, als auch der Kopftypus des »Unter« sich ebenfalls bei einem Werke des Witz, dem »Joachim« in Basel (Nr. 72a)[23]), wiederfindet. Der kleine »Wilde«, der als Farbenbezeichnung der einen Unterkarte (Tafel III, Abb. 7) beigegeben

ist, ist im Typus mit dem »Petrus« im Boote auf dem »Fischzuge Petri«[24]) verwandt. Der Typus der »Königinnen« (Tafel III, Abb. 9; Geisberg, S. 49, Nr. 53 und 54, Tafel 26) hat eine große Ähnlichkeit mit dem »Engel«, der den befreiten »Petrus« des Genfer Zyklus (Tafel III, Abb. 8)[25]) geleitet; auch die »von dem Stifter angebetete Madonna« desselben Altarwerkes[26]) ist damit zu vergleichen. Bei der »Menschendame« (Tafel II, Abb. 2; Geisberg, S. 50, Nr. 55, Tafel 27) finden wir einen ähnlichen Ausdruck, wie bei der »Katharina« des Straßburger Meisterwerkes (Nr. 1)[27]), die »Damen« (Tafel II, Abb. 4; Geisberg, S. 50–51, Nr. 56–58, Tafel 27–28) gleichen anderseits in Auffassung, Kleidung und Haltung der »Magdalena« (Tafel II, Abb. 5) desselben Bildes. Ferner vergleiche man den »Löwenkönig« (Geisberg, S. 52, Nr. 61 und 62, Tafel 30) mit dem »Engel«, der den schlafenden »Petrus« weckt (Genf)[28]), und den »wilden Mann« des »Menschenkönigs« (Geisberg, S. 52, Nr. 63, Tafel 31) mit dem »Joseph« der Neapeler »Heiligen Familie«[29])! Die Krone desselben »Wilden Königs« gleicht der Krone des mittleren »anbetenden Königs« in Genf[30]).

Unser Vergleich muß sich aber auch auf die anderen Kupferstiche des Spielkartenmeisters erstrecken. Die von Lehrs nach dem einzigen Exemplare im Seminario zu Padua publizierte »Madonna mit der Schlange«[31]) erinnert lebhaft an den Typus der »von dem Stifter angebeteten Madonna« in Genf[32]) und an die »Synagoge« in Basel[33]). In dem Kupferstiche der »Gefangennahme Christi« (Exemplare in Oxford und Paris)[34]) vergleiche man den »Petrus« mit dem »Petrus auf dem Schiffe« in Genf[35]), den »Christus« mit dem »Petrus« auf dem Stifterbilde ebendort[36]), den »Krieger«, der »Christus« am Arme festhält, mit dem »vor David knieenden Abisai« in Basel (Nr. 67)[37]), den »Schergen« links oben, der »Petrus« angreift, mit dem »Joseph« in der »heiligen Familie« in Neapel[38]), die übrigen »Krieger« mit den »Wächtern« bei der »Befreiung Petri« in Genf[39])! In der »Passionsfolge« des Meisters der Spielkarten im Dresdener Kupferstichkabinett[40]) ist die »Maria« der »Verkündigung« der »Madonna« auf der Genfer »Anbetung«[41]) (Tafel II, Abb. 3) ähnlich, der »Verkündigungsengel« dem »Engel«, der den »Petrus« weckt[42]). Den »Christus« der »Geißelung« vergleicht man am besten mit dem »Petrus« der Genfer Stiftertafel[43]), den auf der rechten Seite befindlichen »Schergen« mit dem am meisten links auf dem Boote stehenden, rudernden »Apostel« beim »Fischzug Petri«[44]). Der auf der rechten Seite stehende »Bogenschütze« auf dem in der Pinakothek in Bologna und in Feldsberg erhaltenden Stiche des »Martyriums des hl. Sebastian«[45]) hat ähnliche Züge wie der »Christus« im »Fischzug Petri«[46]). Der Ritter »Georg auf dem Pferde« (Exemplare in Dresden und Wien)[47]) erinnert im Gesichtsausdruck an den »Abisai« in Basel (Nr. 67)[48]). Die in der Chalkographischen Gesellschaft 1891, Nr. 31 irrtümlich als Arbeit des »Meisters mit den Bandrollen« publizierte »Madonna vor der Rasenbank«[49]) in Bologna ist im Typus der »Madonna« der Genfer »Anbetung«[50]) (Tafel II, Abb. 3) verwandt; ähnliche Gewandmotive finden sich bei der »Magdalena« in Straßburg[51]) (Tafel II, Abb. 5). Endlich ziehe ich noch den, freilich nicht allgemein als Arbeit des Spielkartenmeisters anerkannten[52]), Stich der »Anbetung der Könige«, der uns in dem einzigen Exemplare in Dresden erhalten

ist, zum Vergleich heran. Der Typus der »Madonna« auf dem Stiche ist mit dem der »hl. Anna« in Basel (Nr. 72a)[53]) und der »Barbara« in Neapel[54]) verwandt. Das »Christkind« gleicht in Ausdruck und Stellung dem »Kinde« auf der Genfer Anbetung«[55]), der Typus des links vor dem Kinde knieenden »Königs« ist mit dem in ähnlicher Stellung befindlichen der Genfer Anbetung zu vergleichen, der hinter diesem stehende König mit dem »Ahasver« in Basel (Nr. 69)[56]) und der auf der anderen Seite knieende König mit dem am äußersten linken Ende des Bootes rudernden »Apostel« im »Fischzug Petri«[57]).

Die Beispiele ließen sich noch vermehren. Doch ich glaube, daß die angeführten genügen dürften, um die Verwandtschaft des Spielkartenmeisters mit Konrad Witz darzutun. In den Kupferstichen wie in den Gemälden tritt uns eine ähnliche, bedeutende künstlerische Persönlichkeit entgegen, ein Künstler, der das Schöne, wie das Charakteristische in gleich vollendeter Weise zu gestalten weiß. In allen eben besprochenen Kunstschöpfungen zeigt sich dasselbe Bestreben, sowohl in der Auswahl der Typen, wie auch in der Behandlung der Gewandmotive eine möglichst große Mannigfaltigkeit zu erreichen; eine Vorliebe für reiche Brokatgewänder und kostbaren Schmuck ist ebenfalls für diese Darstellungen charakteristisch. In den Stichen, wie in den Gemälden offenbart sich eine Neigung zum Bizarren, bei der oft an das Orientalische anklingenden Tracht, wie auch in dem zuweilen eine gewisse Schalkhaftigkeit verratenden verzerrten Ausdruck der Figuren.

Die stilistische Analyse spricht also dafür, die Kunst des Spielkartenmeisters mit Konrad Witz in Zusammenhang zu bringen; sie könnte fast dazu verleiten, die beiden Meister miteinander zu identifizieren. Gibt es nun noch andere Tatsachen, die diese Hypothese stützen? Dieses zu untersuchen, sei unsere nächste Aufgabe!

Alles was bisher über die Lokalisierung des Spielkartenmeisters geschrieben wurde, steht mit einer derartigen Annahme im Widerspruch. Wilhelm Schmidt[58]) ist zuerst mit beachtenswerten Gründen für die Hypothese eingetreten, daß der Spielkartenmeister am Niederrhein tätig gewesen ist; und diese Annahme hat auch in die Mehrzahl der kunstgeschichtlichen Handbücher Eingang gefunden. Untersuchen wir die Gründe, durch die Schmidt seine Hypothese zu stützen suchte! Diese Gründe sind sprachlicher und stilkritischer Natur. Er erklärt die Sprache einiger Legenden auf Kupferstichen des sogenannten »Meisters der Dreifaltigkeit«, die, wie er glaubt, Kopien nach Arbeiten des Spielkartenmeisters sind, dadurch, daß der »Copist (der Meister der Dreifaltigkeit) die ursprünglich niederrheinische Schrift in sein heimatliches Oberdeutsch übertrug«[59]). Die jetzt verlorenen Vorbilder der Kupferstiche des Dreifaltigkeitsmeisters, Werke des »Meisters der Spielkarten«, sollen also niederrheinische Legenden gehabt haben; und dadurch, daß sie der Oberdeutsche (der Dreifaltigkeitsmeister) abschrieb, soll ein Mischdialekt in dem Texte der Legenden entstanden sein. Nun ist es aber noch lange nicht erwiesen, daß der Dreifaltigkeitsmeister immer den Spielkartenmeister kopiert hat[60]); auch scheint es mir gefährlich zu sein, nach Kopien absolute Schlüsse auf das Aussehen von verloren gegangenen Vorlagen zu ziehen oder gar

selbst den Meister der Originale bestimmen zu wollen. Und ferner machen wir im 15. Jahrhundert in Fällen, in denen die Originale zu den Kopien noch erhalten sind, fast durchgehend die Erfahrung, daß gerade die Legenden von den Kopisten in erster Linie verändert und von ihnen meist vollständig in ihren heimatlichen Dialekt übertragen wurden. Die Legenden können uns daher auch in diesem Falle keineswegs einen Anhalt für die Sprache der Aufschriften einer etwaigen Vorlage geben. Übrigens erklärt sich der Dialekt auf den Legenden des Dreifaltigkeitsmeisters, die Mischung nord- und süddeutscher Sprachelemente, leicht dadurch, daß dieser Künstler wahrscheinlich ein Mitteldeutscher (Mainzer?) war, eine Vermutung, die wir im Laufe dieser Untersuchungen noch durch weitere Gründe belegen werden.

Viel schwerwiegender scheinen mir Schmidts stilkritische Gründe für die niederrheinische Herkunft des Spielkartenmeisters zu sein. »Betrachten wir,« so schreibt er[61], »die Art, wie zum Beispiel die Gestalten des Kartenmannes stehen, wie der Faltenwurf angeordnet ist (besonders charakteristisch bei der Cyclamendame), beachten wir, wie in diesem Faltenwurfe sich die Züge der älteren kölnischen Schule (die man »Meister Wilhelm« nennt) mit den Einflüssen der van Eycks mischen, so werden wir an einen Zeitgenossen Stephan Lochners denken müssen. In der Tat haben Stephans Figuren die größte Verwandtschaft mit denen unseres Meisters, und zwar erstreckt sich dies von der Gesichtsbildung (besonders ist der Profilschnitt der männlichen Köpfe zu beachten) bis zur Bildung der Hände und deren Bewegungen etc.« Die Stilverwandtschaft des Spielkartenmeisters mit Stephan Lochner ist unabweisbar. Dagegen kann ich in den Arbeiten des Kupferstechers nichts von den »Zügen der älteren kölnischen Schule«, nichts von den Einflüssen des sogenannten »Meisters Wilhelm« finden. Im Gegenteil, alles, was in den Figuren des sogenannten »Meister Wilhelm« langgestreckt, verschwommen, weich und mystisch ist, ist beim Spielkartenmeister gedrungen, knochig, bestimmt und realistisch. Was an Lochner kölnisch ist, finden wir beim Spielkartenmeister nicht wieder. Die Verwandtschaft Lochners mit dem Spielkartenmeister beschränkt sich vielmehr auf ganz andere, unkölnische Elemente; es sind dieselben Züge, die auch Lochner mit Konrad Witz gemeinsam hat. Und diese Verwandtschaft erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, daß Lochner aus Meersburg am Bodensee stammt, und der etwa gleichaltrige Witz in Basel tätig war. Die beiden Maler wuchsen offenbar auf gemeinsamem Boden auf; sie wurden wahrscheinlich beide in der Konstanzer Miniatorenschule ausgebildet[62]. Daher die Verwandtschaft, die sich nur auf diejenigen Stilelemente erstreckt, die Lochner schon in sich aufgenommen hatte, ehe er durch die kölnische Schule beeinflußt wurde[63]. Die Verwandtschaft mit Lochner zwingt uns weder bei Witz noch beim Spielkartenmeister zu der Annahme, daß sie in Köln gewesen sind; sie erklärt sich auf viel einfachere Weise durch die gemeinsame Schultradition.

Noch andere Versuche sind zur Lokalisierung des Spielkartenmeisters gemacht worden. Lehrs hat[64] darauf hingewiesen, daß ein ähnliches Wasserzeichen, wie das, welches sich auf der Rosen-Sieben des Meisters in Dresden findet, auch bei einigen

frühen Mainzer Drucken vorkommt. Dies veranlaßte Kaemmerer[65]), die Heimat des Kartenmeisters am Mittelrhein zu suchen. Ich glaube aber nicht, daß man aus der bloßen Ähnlichkeit des Wasserzeichens auch nur auf die gemeinsame Herkunft der Papiere schließen darf. Ähnliche Wasserzeichen werden an weit auseinanderliegenden Orten angetroffen. Und selbst die Gleichheit des Wasserzeichens würde kaum zu einer Lokalisierung dienen können, da der Handel berühmte Papiersorten in alle Länder getragen hat[66]).

Nachdem wir uns davon überzeugt haben, daß die Lokalisierung des Spielkartenmeisters am Nieder- und Mittelrhein nicht gelungen ist, haben wir wieder freie Bahn. Wir wollen nun sehen, ob, abgesehen von der oben dargelegten stilistischen Verwandtschaft mit Konrad Witz, noch andere Gründe dafür sprechen, daß der »Meister der Spielkarten« am Oberrhein tätig gewesen ist. Zunächst will ich auf die Beobachtung Passavants[67]) hinweisen, daß sich die früheren oberdeutschen Stiche durch eine tiefschwarze Druckfarbe auszeichnen, während die niederdeutschen und flämischen Stecher blasserere Tinten benutzt haben. Und gerade diese schöne schwarze Druckfarbe finden wir bei den guten Abdrücken der Stiche des Spielkartenmeisters wieder. Nicht ganz unwesentlich für unsere Betrachtungen ist auch die häufige Verwendung der Cyclame auf den Spielkarten unseres Meisters. Die beiden Arten, die von der Cyclame in Deutschland vorkommen (das Alpenveilchen »Cyclamen europaeum« und »Cyclamen hederaefolium«), wachsen, abgesehen von den Gebirgen Böhmens und Schlesiens, ausschließlich in dem Gebiete der Alpen[68]). Da es nun im 15. Jahrhundert in Deutschland noch keine Kunstgärtnerei gab, so hätte jemand, der nicht in die Alpengegenden kam, diese Pflanze allerhöchstens in getrocknetem Zustande, als Medizinkraut — wahrscheinlich nur die Wurzel — kennen lernen können. Aber auch das ist, nach den uns erhaltenen Kräuterbüchern zu urteilen, nicht einmal wahrscheinlich[69]). Es ist also schwer begreiflich, wie ein niederdeutscher Meister, wenn er sich nicht wenigstens vorübergehend im Alpengebiete aufgehalten hat, imstande gewesen sein soll, die Cyclame mit solcher Naturtreue und solcher Lebensfrische nachzubilden, wie wir es auf den Stichen des Spielkartenmeisters wahrnehmen. Diese Pflanze kommt auch meines Wissens im 15. Jahrhundert in den Werken der zeichnenden Künste nur dort vor, wo sie nach den Spielkarten unseres Meisters kopiert wurde. Würden wir anderseits annehmen, daß der Spielkartenmeister ein Basler Künstler gewesen oder gar mit Konrad Witz selbst, der in Basel und Genf nachweisbar ist, identisch sei, so würde es natürlich erscheinen, daß er die Alpenflora kennen gelernt hat, und sich auf diese Weise seine Vorliebe für die Cyclame leicht erklären. — Ähnlich könnte man auch die Tatsache, daß auf unseren Spielkarten die Bären, im Gegensatze zu den mehr wappenartig gebildeten Löwen, so naturgetreu und lebendig beobachtet sind, mit dem Aufenthalte unseres Meisters in den Alpen in Zusammenhang bringen. — Ferner ist die Tracht der Figuren, die auf den Werken unseres Meisters vorkommen, besonders die Zaddeltracht und die, wohl durch die burgundische Mode eingeführten, Kopfbedeckungen, für Basel charakteristisch; ähnliche Trachten finden wir auf Tep-

pichen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Basler Historischen Museum (Gotisches Zimmer, Nr. 1–3), die wahrscheinlich aus Basel selbst stammen[70].

Für unsere durch die stilistische Analyse und die eben angeführten Gründe gestützte Hypothese, daß Konrad Witz der Urheber der unter dem Namen »Meister der Spielkarten« zusammengestellten Stiche sei, würde auch die gleiche Entstehungszeit der Bilder des Witz und der Kupferstiche sprechen. Konrad Witz, der aus Rottweil stammt, ist in den Jahren 1434, 1435, 1442 und 1443 in Basel nachweisbar. 1444 malte er in Genf sein Hauptwerk im Auftrage von François de Mies. Im Jahre 1447 ist er verstorben[71]. Die Tätigkeit des »Meisters der Spielkarten« hat Lehrs mit Sicherheit vor dem Jahre 1446[72]) und mit großer Wahrscheinlichkeit vor dem Jahre 1441[73]) nachgewiesen. Da nun die Spielkarten selbst, die sicher vor 1446 entstanden sind[74]), uns den Meister auf dem Höhenpunkte seiner Kunstentwicklung zeigen, einer Entwicklung, deren einzelne Stufen wir von ihren ersten Anfängen an Hand seiner Stiche verfolgen können, so sind wir zu der Annahme berechtigt, daß seine Stechertätigkeit ungefähr in der Mitte der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts begonnen hat. Anderseits ist es kaum anzunehmen, daß die Spielkarten, die auch einem Spätwerke des Konrad Witz, der »Katharina und Magdalena« in Straßburg, am nächsten stehen, lange Zeit vor 1446 gestochen sind. Jedenfalls kennen wir kaum einen Stich des Meisters, der die Spielkarten an künstlerischer Bedeutung und technischer Vollendung übertrifft, aus welchem Grunde wir diese recht gut als eine seiner letzten Arbeiten ansehen können. Diese Erwägung läßt die Vermutung aufkommen, daß der Meister der Spielkarten – wie Konrad Witz – 1446 oder 1447 gestorben ist.

Was die stilistische Herkunft dieser künstlerischen Erscheinungen betrifft, so hat schon Passavant[75]) darauf hingewiesen, daß beim »Meister der Spielkarten« keinerlei Beeinflussungen durch die Van Eycks zu bemerken ist, ja daß dieser Künstler sogar im bewußten Gegensatz zu der Kunst der beiden berühmten Niederländer zu stehen scheint. Immerhin ist der ungeheure Aufschwung, den die niederländische Kunst in dieser Epoche erfuhr, nicht ganz spurlos an ihm vorübergegangen; nur kommt die Beeinflussung von einer anderen Seite her. Die Kunst des sogenannten »Meisters von Flémalle« scheint auf ihn einen tiefen Eindruck hervorgerufen zu haben, dieselben Gemälde, die auch die stilistische Ausbildung des Konrad Witz stark beeinflußt haben[76]). Es hängt diese Beeinflussung offenbar mit einem Besuche des »Meisters von Flémalle« in Basel zusammen, den wir mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1438 festlegen können[77]). Der Einfluß der Kunst des »Meisters von Flémalle« ist sogar bei den Schülern des Spielkartenmeisters nachweisbar, besonders deutlich bei dem sogenannten »Meister der Dreifaltigkeit«, auf dessen Tätigkeit als Kupferstecher und Maler wir noch kurz zurückkommen wollen.

Endlich könnte uns noch veranlassen, den Spielkartenmeister und Konrad Witz für eine und dieselbe Person zu halten, daß sich sowohl in den Kupferstichen, wie in den Gemälden eine gleichartige, nicht mehr ganz gewöhnliche Genialität offenbart. Diese Arbeiten gehören zu denjenigen Erscheinungen der Kunstgeschichte, die, ganz ähnlich wie die Werke der Van Eycks und des Masaccio, die Entwicklung von Jahrzehnten

gewissermaßen vorwegzunehmen scheinen. Alles, was nach dem Tode des Konrad Witz in den folgenden 50 Jahren von den deutschen Künstlern geschaffen wurde, erscheint minderwertig im Vergleiche mit den besprochenen Gemälden und Kupferstichen. Sie müssen das Produkt einer ganz hervorragenden Persönlichkeit sein. Und es ist zum mindesten zweifelhaft, ob die Natur zwei solche Genies von ähnlichen Anlagen zu gleicher Zeit und an demselben Orte hervorgebracht hat.

Nehmen wir an, daß Konrad Witz der Schöpfer der dem Spielkartenmeister zugeschriebenen Kupferstiche gewesen sei, so gewinnt die Pester Zeichnung, von der wir in unserer Untersuchung ausgegangen sind und deren Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken des Konrad Witz wir bereits betont haben, eine ganz besondere Bedeutung. Betrachten wir noch einmal die eigentümliche Technik, die bei der Ausführung dieser Zeichnung Anwendung gefunden hat! Man beobachte zunächst bei der »Madonna« diese vorsichtigen, kurzen geraden Strichelchen und Pünktchen, die eng gehäuft die tiefen Schatten bilden und die, ganz spitz gezeichnet, fast immer in vertikaler Richtung verlaufen, ohne die Konturen zu berühren; zuweilen sind sie durch Querschraffierung unterbrochen! Bei dem »Paulus« hat der Zeichner wieder etwas anderes versucht, indem er hier fast ausschließlich kleinere halbkreisförmige Striche verwendete. Diese, beinahe ängstlich zu nennende, experimentierende Art des Zeichnens muß auffallen. So zeichnet kein genialer Künstler, wenn er eine Studie, einen Entwurf zu einem Bilde machen will; so hat sicher auch Konrad Witz nicht gearbeitet, wenn er eines seiner Gemälde vorbereitete[78]). Der Künstler erscheint hier als ein Experimentator, er erprobt die Licht- und Schattenwirkungen, die sich durch diese verschiedenen Strichmanieren erzielen lassen. Was bezweckte der Künstler mit dieser mühsamen Technik? Darüber werden uns die Augen geöffnet, wenn wir erstens bedenken, daß die Technik, mit der die »Madonna« ausgeführt ist, genau derjenigen der Kupferstiche des Spielkartenmeisters entspricht, und dann den Umstand in Betracht ziehen, daß dieser Künstler der älteste Kupferstecher ist, den wir kennen. Da uns keine Kupferstiche von anderen Meistern erhalten sind, die sich früher datieren lassen, hat man sogar gute Gründe, diese bedeutende Persönlichkeit überhaupt für den Erfinder des Kupferstichs zu halten. Und nun liegt die Vermutung nahe, daß uns in unserer Zeichnung eine Vorbereitungsarbeit für den ersten Kupferstich erhalten ist. Der Vorgang wird sich ungefähr folgendermaßen abgespielt haben: Es interessierte offenbar den Künstler, welche Wirkung ein Produkt der, infolge der Sprödigkeit des zu behandelnden Materials an eine gewisse Strichmanier gebundenen, Kupferstichtechnik auf den Beschauer ausüben würde. Deshalb wollte er vor Beginn der eigentlichen Stich- und Druckarbeit noch einmal unter Anwendung der ihm vertrauteren Zeichnungstechnik einen Vorversuch machen, indem er die Strichmanier des Kupferstichs auf die Zeichnung übertrug. Die bei der »Madonna« angewandte Strichmanier scheint nun am meisten seinen Anforderungen an die künstlerische Wirkung und die Eigentümlichkeiten der Technik entsprochen zu haben, weshalb er sie in Zukunft immer bei seinen Kupferstichen zur Anwendung brachte.

Falls diese Vermutung zutrifft, daß uns in der Pester Zeichnung ein derartiges Dokument zur Geschichte der Erfindung des Kupferstichs erhalten ist, und wenn sich andererseits die Hypothese von der Identifikation des Konrad Witz und des Spielkartenmeisters als haltbar erweist, so müssen wir in dem »weisen Konrad« — wenn man so das »Conradus sapientis« auf dem Genfer Altar[79]) übersehen darf — den Erfinder des Kupferstichs erkennen. Man darf daran erinnern, daß in derselben Zeit, die wir für die Erfindung des Kupferstichs annehmen müssen, in dem Basel benachbarten Straßburg Johannes Gutenberg die Schwierigkeiten des Letterndruckes zu überwinden suchte[80]). Möglich ist es, daß sich die beiden hervorragenden Geister kannten, daß sie sich gegenseitig Anregungen gegeben und so die Lösung der beiden verwandten Probleme gefördert haben.

Wenn wir auf Grund der vorausgehenden Untersuchungen vermutungsweise angenommen haben, daß der Maler Konrad Witz nicht nur der Schöpfer der bisher unter dem Namen »Meister der Spielkarten« vereinigten Kupferstiche, sondern sogar der Erfinder der Kupferstichkunst gewesen ist, so müssen wir uns darüber klar sein, daß dies mit den landläufigen Anschauungen über die Persönlichkeiten der ersten Kupferstecher im Widerspruch steht. Bisher hat man fast immer angenommen, daß nicht die Maler, sondern die Goldschmiede die ersten Kupferstecher gewesen sind. Dieses Vorurteil beruht hauptsächlich auf der Fabelerzählung Vasaris, daß dem Goldschmiede Maso Finiguerra die Erfindung des Kupferstichs zuzuschreiben sei. Die Behauptungen dieser Erzählung sind schon so oft als unbegründet abgetan worden, daß man keine weiteren Worte darüber zu verlieren braucht. Prüft man aber die Tatsachen im einzelnen, so ergibt sich, daß auch in Deutschland die Goldschmiede nicht die führenden Geister in der Entwicklung der Kupferstichkunst gewesen sind. Um dies zu beweisen, will ich nur einige Beispiele erwähnen: Daß der »Meister der Spielkarten« wahrscheinlich ein Maler gewesen ist, haben wir schon darzutun versucht. Ein naher künstlerischer Verwandter dieses Meisters, wohl sein Schüler, ist der sogenannte »Dreifaltigkeitsmeister« oder »Meister von 1462«[81]), dessen Kupferstichlegenden, wie wir bereits erwähnt haben, in einem mittelrheinischen (Mainzer?) Dialekte abgefaßt sind. Was aber an dieser Stelle von größerer Wichtigkeit ist, das ist die Tatsache, daß seine Stiche eine solche Ähnlichkeit mit den Gemälden des mittelrheinischen »Meisters der Darmstädter Passionsszenen«[82]) haben, daß wir gezwungen sind, die Identität der beiden anonymen Künstler anzunehmen. Man vergleiche nur zum Beispiel den Kupferstich der »Dreifaltigkeit«[83]) mit der den gleichen Gegenstand enthaltenden Tafel des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1206) oder die dazu gehörige »Madonna« (Nr. 1205) mit der »Maria mit dem Kind im Bund«[84]) unseres Stechers, um sich davon zu überzeugen, daß dieselbe Persönlichkeit der Urheber der Stiche und Gemälde gewesen sein muß! — Ein Schüler des »Meisters der Dreifaltigkeit«[85]), der »Meister des Hausbuches«, ist wohl das größte koloristische Talent des Jahrhunderts gewesen. Daß dieser Kupferstecher Maler war, wird wohl jetzt allgemein anerkannt. In seinen außerordentlich malerisch behandelten Radierungen, wie auch in seinen farbensprühenden

Gemälden[86]) erscheint er als der unmittelbare Vorgänger des großen Koloristen Mathias Grünewald. Um wieder an den Oberrhein zurückzukehren, so kann man wenigstens die Vermutung aussprechen, daß der Meister E. S., der während einer bestimmten Periode unter dem Einflusse des Spielkartenmeisters stand, ebenfalls Maler gewesen ist. Wenigstens scheinen die koloristischen Qualitäten seiner Stiche und seine Versuche im Clair-obscur[87]) darauf hinzuweisen. Daß Martin Schongauer gemalt hat und nicht Goldschmied gewesen ist, ist niemals bestritten worden. Von Nürnberger Künstlern ist Veit Stoß, der Bildhauer, Maler und Kupferstecher war, und vor allem Albrecht Dürer zu nennen. Im 16. Jahrhundert ist die Zahl der Künstler, die zugleich Maler und Kupferstecher waren, so groß, daß wir sie nicht einzeln aufführen können. Demgegenüber können wir im 15. Jahrhundert nur wenige Kupferstecher, wie den »Meister der Berliner Passion«[88]), Israel von Meckenem[89]) und Wenzel von Olmütz[90]) nennen, die nachweisbar Goldschmiede gewesen sind; und auch im 16. Jahrhundert bleiben die Goldschmiedstecher bedeutend in der Minderzahl.

Bei näherer Überlegung erscheint es auch gar nicht so merkwürdig, daß die Maler, und nicht die Goldschmiede, eine so große Rolle in der Geschichte des Kupferstichs gespielt haben. Die Goldschmiede haben mit den Kupferstechern fast nur den Gebrauch desselben Werkzeugs, des Grabstichels, gemein. Mit diesem Grabstichel haben sie vor der Erfindung des Kupferstichs meist nur ornamentale Motive auf ihre Arbeiten ziseliert, sie haben dieses Werkzeug fast nie zur Hervorbringung wirklich bildgemäßer Darstellungen benützt. Da mußte erst ein Maler kommen, der vielleicht einmal in einer Goldschmiedwerkstatt den Grabstichel kennen gelernt hatte[91]), um zu erkennen, daß man mit diesem Werkzeuge imstande sei, ähnliche Bilder hervorzubringen, wie er sie selbst oft durch Federzeichnung hergestellt hatte. War diese Erkenntnis gereift, so lag es nahe, die gravierte Platte, ähnlich wie es bereits längere Zeit die Formschneider mit dem Holzstock taten, zur Vervielfältigung zu verwenden.

Aber es ist auch gar nicht unwahrscheinlich, daß die deutschen Maler schon lange vor der Erfindung des Kupferstichs den Grabstichel gekannt haben und mit seiner Handhabung vertraut gewesen sind. Man beachte nur die sorgfältigen Ziselierungen auf den Goldhintergründen der deutschen Gemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts! Gerade bei den Werken des Konrad Witz erreichen diese Ziselierungen eine derartige Vollendung, daß sie ruhig mit den Arbeiten eines Goldschmieds wetteifern können. Um derartig fein ausgeführte Ornamentwirkungen zu erreichen, müssen die Maler bei diesen Ziseluren auf dem harten Goldgrunde ein sehr spitzes Werkzeug benutzt haben; und es ist wahrscheinlich, daß sie zu diesem Zwecke den Grabstichel, das Werkzeug des Goldschmieds, verwendet haben. — Wir sehen also, daß der Annahme nichts im Wege steht, daß der Maler Konrad Witz Kupferstecher und vielleicht sogar der Erfinder des Kupferstichs gewesen ist, ja daß im Gegenteil alle Indizien diese Annahme zu stützen scheinen.

Und doch muß die Identifikation des Konrad Witz und des »Meisters der Spielkarten« vorläufig eine Hypothese bleiben. Kein deutscher Vasari, keine Urkunde

enthüllt uns den Schleier, der immer noch die Anfänge des Kupferstichs in tiefes Dunkel versenkt. Aber das darf uns nicht entmutigen, uns nicht verleiten, den Wert von Hypothesen zu unterschätzen. Gerade der Umstand, daß in der Geschichte der frühen deutschen Kunst fast gar nichts urkundlich zu belegen ist, die Tatsache, daß selbst die bedeutendsten Erscheinungen, wie Witz, Multcher, Francke, erst durch zufällige Entdeckungen in den letzten Jahren bekannt geworden sind, müssen uns zu dem Versuche veranlassen, die einzelnen feststehenden Tatsachen in eine der Wirklichkeit wenigstens nahe kommende Ordnung zu bringen. Das ist auch der Zweck dieser Untersuchung gewesen. Wird man der Identifikation des Konrad Witz und des »Meisters der Spielkarten« beipflichten oder nicht, das glaube ich mit Sicherheit festgestellt zu haben, daß die Anfänge des Kupferstichs in jener Gegend Deutschlands zu suchen sind, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die großen Konzile nicht nur in dem Mittelpunkte des politischen Interesses stand, sondern auch ein Sammelplatz bedeutender künstlerischer und literarischer Bestrebungen gewesen ist. Im Gebiete des Oberrheins, wo Gutenberg das Problem des Letterndruckes zu lösen suchte, wo wenige Jahrzehnte später der Meister E. S. und Schongauer wirkten, muß auch das Kupferstichverfahren entdeckt worden sein, dieses graphische Verfahren, das bestimmt war, binnen kurzer Zeit seinen Siegeslauf über die ganze Welt zu nehmen und die vorher herrschenden Reproduktionstechniken des Metall- und Holzschnittes zu verdrängen.

1. Zu dem folgenden Aufsatze veranlaßten mich die Anregungen, die ich im Wintersemester 1901/02 im Heidelberger Kunsthistorischen Seminar erhielt, wo schon die wesentlichen Grundgedanken dieser Untersuchung ausgesprochen wurden. Ich ergreife gerne die Gelegenheit, den Mitarbeitern dieses Seminars und besonders Herrn Geheimrat Prof. Thode an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.
2. Ich habe in dem vorliegenden Aufsatze nur diejenigen Arbeiten des Spielkartenmeisters berücksichtigt, die in Lehrs' maßgebenden Untersuchungen über diesen Meister angeführt sind. Zur Literatur über den »Meister der Spielkarten« vergl. Geisberg, das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Straßburg 1905 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 66), S. 1, Anm. 11
3. Singer, Die Kupferstichsammlung Lanna zu Prag. I (1895), 20, 100. — Geisberg, Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, S. 48, 51. — Abgebildet bei Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen (1886), Tafel V, 16.
4. Geisberg a. a. O., S. 50, 55, Tafel 27.
5. Lehrs im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII (1897), S. 51.
6. Geisberg a. a. O., S. 49, Nr. 53 und 54, Tafel 26.
7. Geisberg a. a. O., S. 50, Nr. 56 und 57, S. 51, Nr. 58, Tafel 27 und 28.
8. Lehrs in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 17. — Internationale Chalkographische Gesellschaft 1891, Nr. 31 (als Meister von 1464). — Lehrs im Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsamml. XVIII, S. 48, Nr. 6.
9. Geisberg a. a. O., S. 52, Nr. 63 und 64, Tafel 31, und S. 54, Nr. 67, Tafel 33.
10. Lehrs in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 17.
11. Lehrs in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 16.
12. Für die folgende Untersuchung ist Daniel Burckhards vorzügliche Publikation über Konrad Witz in der »Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen: Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert, S. 273, Malerei« maßgebend.
13. Festschrift a. a. O., Tafel XXVII.
14. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
15. Festschrift a. a. O., Tafel XXXIII.
16. Festschrift a. a. O., Tafel XXXI.
17. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
18. Geisberg, Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Straßburg 1905.
19. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.

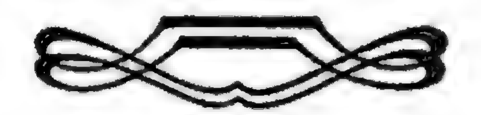
20. Festschrift a. a. O., Tafel XXIX.
22. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
23. Festschrift a. a. O., Tafel XXXIV.
24. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
25. Festschrift a. a. O., Tafel XXIII.
26. Festschrift a. a. O., Tafel XXII.
27. Festschrift a. a. O., Tafel XXXIII.
28. Festschrift a. a. O., Tafel XXIII.
29. Festschrift a. a. O., Tafel XXXII.
30. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
31. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 48 ff.
32. Festschrift a. a. O., Tafel XXII.
33. Festschrift a. a. O., Tafel XXIX.
34. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst, Leipzig 1866, Band II, S. 365, Nr. 429. — Lehrs im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, XVIII, S. 48, Nr. 2.
35. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
36. Festschrift a. a. O., Tafel XXII.
37. Festschrift a. a. O., Tafel XXIV.
38. Festschrift a. a. O., Tafel XXXII.
39. Festschrift a. a. O., Tafel XXIII.
40. Weigel und Zestermann a. a. O. II, S. 347, Nr. 419. — Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 49.
41. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
42. Festschrift a. a. O., Tafel XXIII.
43. Festschrift a. a. O., Tafel XXII.
44. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
45. Lehrs in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 16. — Kristeller in Le Gallerie nazionali italiane II. S. 165. — Lehrs im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 48, Nr. 8.
46. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
47. Passavant II, 71, 3. — Lehrs im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 48, Nr. 7.
48. Festschrift a. a. O., Tafel XXIV.
49. Lehrs, Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 17 und Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 48 Nr. 6.
50. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
51. Festschrift a. a. O., Tafel XXXIII.

52. Von Passavant im Kunstblatt 1850, S. 221, Nr. 1 als »Meister der Spielkarten« angeführt, im Peintre-graveur II, S. 31, Nr. 52 von demselben als »Niederdeutscher Meister« und noch einmal II, S. 264 Nr. 3 unter den Anonymen aus der Schule der Van Eycks verzeichnet. — Lehrs, Meister mit den Bandrollen, S. 30, Anm. 3, sagt: »steht dem Meister der Spielkarten sehr nahe«. — W. Schmidt führt im Repertorium für Kunstwissenschaft X, 128 den Stich unter den Werken des Spielkartenmeisters an. — In der »Chalkographischen Gesellschaft« 1891, Nr. 32 ist er als »Meister mit den Bandrollen« publiziert. — Lehrs im Repertorium XV, S. 425: »Ich möchte den Stich in der Zeichnung für den Meister selbst zu schwach halten, obwohl er ihm technisch sehr nahe steht.« Ähnlich derselbe im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 57, Nr. b. — Der Verfasser ist der Ansicht, daß man den Stich als eine Jugendsarbeit des »Meisters der Spielkarten« ansehen kann. Jedenfalls geht der Entwurf auf die Erfindung des Meisters zurück. Man vergleiche nur den Typus der »Madonna« mit der »unbekleideten Frau« der Menschen-Damen-Karte (Geisberg, S. 50, Nr. 55, Tafel 27), den links »knieenden König« mit dem »Menschen-König« (Geisberg, S. 54, Nr. 67, Tafel 33) und den hinter diesem stehenden »König« der Anbetung mit dem »Unter« (Tafel II, Abb. 7; Geisberg, S. 45, Nr. 41 und 42, Tafel 21)! Wir halten uns aus diesem Grunde für berechtigt, diesen Stich als Vergleichsmaterial in der obigen Betrachtung zu verwenden.

53. Festschrift a. a. O., Tafel XXXIV.
54. Festschrift a. a. O., Tafel XXXII.
55. Festschrift a. a. O., Tafel XX.
56. Festschrift a. a. O., Tafel XXVII.
57. Festschrift a. a. O., Tafel XXI.
58. Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 126 f. und Chronik für vervielfältigende Kunst III, (1890), S. 59.
59. Repertorium X, S. 127.
60. Ähnlich äußert sich Lehrs im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 55.
61. Repertorium X, S. 128.

62. Auch Konrad Witz, der aus dem unter dem Patronate der Diözese Konstanz stehenden Rottweil stammt, scheint in Konstanz gelernt zu haben, wo zur Zeit des Konzils die Malerei in höchster Blüte stand. Einen Begriff von der Bedeutung der Konstanzer Miniatorenschule können wir uns aus den erhaltenen Kopien von Richentals Konzilienbuch machen (vgl. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. IX, S. 443: Kautzsch, R., Die Handschriften von Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils). Die Miniaturen des Konzilienbuches erscheinen stilistisch als eine Vorstufe der Werke des Konrad Witz. Ein Beweis für den über die Grenzen Deutschlands hinausgehenden Ruf der Konstanzer Malerschule ist auch der Umstand, daß ein gewisser »Hance de Constance« 1424 für Philipp den Guten von Burgund als Maler beschäftigt war (Festschrift a. a. O., S. 274).

63. Von den Arbeiten Lochners scheint mir die »Madonna in der Rosenlaube« im Walraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 64) den Arbeiten des Spielkartenmeisters und des Konrad Witz am nächsten zu stehen. Es ist dies wohl eine Jugendarbeit Lochners, die aber wahrscheinlich schon in Köln entstanden ist.
64. Die ältesten deutschen Spielkarten des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden, Dresden 1885, S. 3.
65. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVII, S. 146.
66. So finde ich z. B. ein ganz ähnliches Wasserzeichen, wie das von Lehrs erwähnte, in Straßburg. (Vgl. Heitz, P., Les filigranes des papiers contenus de la ville de Strassbourg, Straßburg 1902, Tafel X, Nr. 104.)
67. Peintre-graveur I, S. 204.
68. Vgl. Karsten, H., Flora von Deutschland. Gera-Untermhaus 1895, Bd. II, S. 484 f.
69. Daß die Cyclame schon im 15. Jahrhundert als Arzneikraut in Deutschland bekannt war, ist nicht anzunehmen; sie kommt auch in den in Mainz bei Schöffer 1484 und 1485 erschienenen Kräuterbüchern »Herbarius« und »Hortus sanitatas« noch nicht vor. Zum ersten Male finde ich diese Pflanze im Jahre 1542 in einem »Baseler« Kräuterbuche von L. Fuchsius, De historia stirpium commentarii, Fig. CCLIII.
70. Vgl. Heyne, M., Kunst im Hause. Abbildung von Gegenständen aus der mittelalterlichen Sammlung in Basel. (Basel 1880), S. 7 f., Tafel II. Heyne scheint mir diese Teppiche mit »14. Jahrhundert« etwas zu früh anzusetzen.
71. Festschrift a. a. O., S. 276 ff.
72. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml. XI, S. 54.
73. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlg. XVIII, S. 57 f.
74. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml. XI, S. 54.
75. Peintre-graveur II, S. 70.
76. Festschrift a. a. O., S. 302.
77. Festschrift a. a. O., S. 302 f.
78. Vgl. die Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904, Nr. 608).
79. Festschrift a. a. O., S. 274.
80. Daß Gutenberg schon um diese Zeit in Straßburg Versuche mit dem Typendruck anstellte, machen die Prozeßakten vom Jahre 1439 wahrscheinlich. Vgl. K. Schorbachs grundlegende Ausführungen in der Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Johannes Gutenberg, Mainz 1900, S. 170 ff.
81. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden, Dresden 1885, S. 1 f.; derselbe im Kunstfreund I, S. 146 f.; Repertorium XI, 213, 1; XII, 251, 1; XIV, 10, 3; XVI, 342, 1; XVII, 365, 3. — Schmidt, Inkunabeln des Kupferstichs, S. 8; derselbe, Repertorium X, 126 f. — Geisberg, Der Meister der Berliner Passion und Israel von Meckenem, Straßburg 1903, S. 5 f.
82. Thode im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXI, S. 59 f.
83. Passavant II, 17, 18 und 62, 177.
84. Lehrs im Repertorium XII, 251, 1.
85. In Blättern, wie der »Türke« in Weimar (Lehrs im Repertorium XI, 213, 1) und der »Dame mit dem Hündchen« in Coburg (Passavant II, 251) kommt er dem Hausbuchmeister sehr nahe.
86. Vgl. Thode im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXI, S. 115 ff.
87. Vgl. R. Hofmann in Naumanns Archiv der zeichnenden Künste XIII (1867), S. 93 f. und W. Seibt, Helldunkel, Frankfurt a. M. 1891, III, S. 19.
88. Vgl. M. Geisberg, Der Meister der Berliner Passion und Israel von Meckenem, Straßburg 1903, S. 34 ff.
89. Vgl. Geisberg, Der Meister der Berliner Passion etc., S. 64.
90. Lehrs, Wenzel von Olmütz, Dresden 1889, S. 11.
91. Daß Konrad Witz gern und häufig Goldschmiedewerkstätten besucht hat, das erkennt jeder, der seine Bilder genauer ansieht. Die große Freude, die er an der sorgfältigen Wiedergabe von reichem Schmuck und prächtigen Gefäßen hatte, beweist sein außergewöhnliches Interesse für die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst.



Tafel 1



Meister der Spielkarten

Zeichnung in der National-Galerie zu Budapest



Abb. 2 Meister der Spielkarten
Menschen-Dame (Ausschnitt)



Abb. 3 Konrad Witz
Madonna der Anbetung (Ausschnitt)
Genf, Musée d'archéologie



Abb. 5 Konrad Witz
Magdalena (Ausschnitt)
Straßburg, Gemäldesammlung



Abb. 4 Meister der Spielkarten, Vogel=Dame



Abb. 6 Konrad Witz
Der Mohrenkönig d. Anbetung
(Ausschnitt)
Genf, Musée d'archéologie



Abb. 7 Meister der Spielkarten, Menschen=Unter



Abb. 8 Konrad Witz
Engel aus der Befreiung Petri (Ausschnitt)
Genf, Musée d'archéologie



Abb. 9 Meister der Spielkarten
Zyklamen=Dame (Ausschnitt)

Ernst Steinmann

»La mano di Michelangelo«

»La mano di Michelangelo«

Von Ernst Steinmann in Schwerin (Mecklenburg)

Es gab einmal in der berühmten Sammlung des Antiquars und Kunstschriftstellers Pierre Mariette eine berühmte Federzeichnung: la mano di Michelangelo. Diese Hand hatte Crozat, der glänzende Kenner und Sammler von dem allerdings recht unbekannten M. Bourdaloue erworben, und hier fand Mariette den Schatz. Er war es ja, der i. J. 1741 den Auctionskatalog der Sammlung Crozat verfaßte und herausgab.[1]) Hier lesen wir unter Nr. 12: Six dessins, diverses Etudes; entr'autres celle d'une Main, dont l'histoire sera rapportée ci-après. Und die Geschichte, welche man der gläubig staunenden Mitwelt erzählte, war die Anekdote Condivis von dem jungen Buonarroti, der dem ungläubigen Riario als Beweis seines Könnens eine Hand von wunderbarer Schönheit aus dem Stegreif auf ein Blatt Papier zeichnete. Des ungetrübten Besitzes dieses niemals angezweifelten Kleinodes hat sich Mariette bis an sein Lebensende erfreuen können. Er hatte die Absicht, einen Stich nach dieser Hand — ein Kunstwerk seines Freundes Caylus — der vornehmen Ausgabe Condivis beizufügen, welche Gori veranstaltet hat.[2]) Aber die Platte war nicht mehr zu finden. 24 Jahre später fand Bottari den Stich von Caylus — ein Geschenk Mariettes an Niccolò Gabburri — in der Corsiniana zu Rom und brachte ihn in seiner neuen Ausgabe der Vita di Michelangelo von Vasari zum Abdruck.[3]) Gabburri hatte den Stich 18 Jahre früher mit überschwenglichen Danksagungen entgegengenommen: »Ich weiß, daß Monsieur Crozat eine Fülle herrlichster Zeichnungen besitzt, aber auch wenn er nichts besäße als diese Hand, so würde sie ihn allein schon in der ganzen Welt berühmt machen, wie er es auch ist, denn sie ist wirklich ein Schatz.[4])

J. W. Ottley soll zuerst gewagt haben, den mehr als hundertjährigen Ruhm der »Mano di Michelangelo« anzutasten und die Federzeichnung dem Caracci zuzuschreiben. Dann lernte man in unserer Zeit Michelangelos eigene Zeichnungen von denen seiner Nachahmer zu scheiden, und heute bekreuzigt sich jeder Kunsthistoriker vor den groben Federzeichnungen, welche einst den Namen des großen Florentiners trugen und jetzt dem Bolognesen Bartolomeo Passarotti zugeschrieben werden.«[5])

Ein Palladium fiel! Setzen wir ein anderes an die Stelle und hoffen wir, daß es ihm besser gelingen wird, seinen Platz zu behaupten. Noch eine andere Hand Michelangelos erfreute sich einst in Italien einer gewissen Berühmtheit. Dem Schatze Mariettes in Paris stellte Gabburri prompt ein ebensolches Kleinod in Florenz gegenüber. Er schreibt in dem obenerwähnten Brief, welcher mit Kuriositäten angefüllt ist: »Eine ähnliche Hand jenes göttlichen Meisters, aber plastisch in Terracotta ausgeführt, sieht man wohlerhalten in Florenz, und Ihr selbst habt sie vielleicht gesehen auf Eurer Durchreise durch diese Stadt. Sie ist in dem Zimmer, wo sich die Kustoden der Kapelle von San Lorenzo aufhalten, nicht jener wo die Denkmäler mit den Statuen Michelangelos sind, des Tages und der Nacht, des Crepuscolo und der Aurora mit den anderen Statuen

dort. Nein, ich spreche von jener, die an kostbarem Marmor reich ist und noch nicht vollendet. Jetzt wiederhole ich, daß jene Hand in Wahrheit etwas Göttliches ist und nicht verdient, an jenem Orte aufbewahrt zu werden, sondern in der Tribuna der königlichen Galerie hier. Und ich werde Veranlassung nehmen, dem Herrn Marchese Cosimo Riccardi, Groß-Kleiderbewahrer Seiner Königlichen Hoheit, der auch an diesen beiden Orten der erste Beamte ist, einen Vorschlag in diesem Sinne zu machen.«[6]) Gabburri scheint seine Absicht nicht ausgeführt zu haben, denn in Florenz weiß man heute nichts mehr von einer Terracotta-Hand Michelangelos aus der Medicäer-Kapelle. Ist das kostbare Fragment vielleicht noch in den Magazinen der Uffizien verborgen? Sollte es eben dorthin geraten sein, wo vor kurzem der Torso entdeckt worden ist. Oder wurde es mit anderen Modellen Michelangelos aus der Sammlung Gherardini im Jahre 1854 nach England gebracht? Charles Black führt in seinem Katalog dieser Modelle, die das Victoria and Albert Museum in South Kensington bewahrt, auch eine Hand Michelangelos auf: Highly finished model in terracotta. Height 9 inches; und fügt hinzu, daß Gipsabgüsse dieser Hand überall in den Künstlerateliers Italiens zu finden wären, als »Mano di Michelangelo« jedem Bildhauer bekannt. Aber das Original dieser Abgüsse sei erst in der Gherardini-Sammlung zu tage gekommen.[7])

Dank der Güte eines englischen Freundes kann ich hier die Photographie der Hand in South Kensington nach einem leider minderwertigen Negativ reproduzieren (Abb. 1). Aber auch die mangelhafte Aufnahme läßt erkennen, daß diese Hand meisterhaft ausgeführt worden ist. Von Michelangelo selbst oder von seinem Schüler Tribolo? Jedenfalls lassen sich heute gewichtige Gründe geltend machen für eine Identifikation der Londoner Hand mit der von Gabburri in San Lorenzo gesehenen. Allerdings würde man vergeblich versuchen, diese knochige abgemagerte Hand eines Greises mit den stark vorspringenden Adern bei einer der männlichen Marmorfiguren der Medici-Gräber unterzubringen, so sehr sie im Stil den wundervollen Händen des Herzogs Giuliano verwandt erscheint. Wohl aber führen uns die jüngst entdeckten Flußgötter Tribolos im Bargello zu Florenz auf die richtige Spur.[8]) Von einem dieser »Fiumi« befindet sich eine in der Pose leicht veränderte, gefälligere und sorgfältiger ausgeführte Wiederholung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[9]) (Abb. 2). Hier sind vor allem auch die Finger der Linken im einzelnen modelliert, welche im Florentiner Exemplar nur flüchtig angedeutet wurden. Mittel- und Zeigefinger fassen mit dem Daumen über den Rand des Wasserkruges, in den die beiden andern Finger halb verschwinden. Das ist aber auch genau die Haltung der Finger der Londoner Hand, eine bei Michelangelo übrigens besonders beliebte, und z. B. auch beim Moses von S. Pietro in Vincoli angewandt.

Wir dürfen also den Ruhm der Zeichnung Mariettes heute für das Tonmodell in London in Anspruch nehmen. Dort verlieh Condivis Erzählung von der »Mano di Michelangelo« dem Kunstwerk literarische Berühmtheit, hier erweckt der Zusammenhang mit den Flußgöttern Michelangelos unser Interesse, jenen merkwürdigen Gebilden, deren Verlust für die Medici-Denkmäler schon ein Zeitgenosse Michelangelos mit den pathetischen Worten beklagt hat:

E i magnanimi Re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno.[10])

1) Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-bas et de France du cabinet de feu M. Crozat par P. J. Mariette, Paris 1741, p. 3.

2) Vita di Michelagnolo Buonarroti ... pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi. Seconda edizione, Firenze 1746, p. 68.

3) Vita di Michelagnolo Bonarroti ... Roma 1760, p. 14 und 15.

4) Bottari, Lettere pittoriche II, p. 359.

5) Vgl. Berenson, The drawings of the Florentine masters II, p. 123 n. 1740. Auch Ottley muß übrigens noch an die Echtheit der Zeichnung Mariettes geglaubt haben, als er »The italian school of design« im Jahre 1823 in London herausgab. Vgl. ebendort p. 26, Anm. 6. Vgl. über Passarotti und seine Literatur Berenson a. a. O. I, p. 265. Vgl. auch Lawrence Gallery, London 1853, n. 26, und Fisher, Facsimiles of original studies by Michael Angelo, London 1865 II, vol. 14, wo ein charakteristisches Beispiel von Händestudien Passarottis abgebildet worden ist.

6) Bottari a. a. O., p. 359. Dom. Moreni, Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell' Imp. Basilica di S. Lorenzo, Firenze 1813, p. 113, Anm. 7, sah die Hand nicht mehr an ihrem alten Platz, wußte aber über ihren Verbleib nichts anzugeben.

7) Michael Angelo Buonarroti, London 1875, p. 212. Neuerdings finde ich das Modell der Hand Michelangelo auch bei Ronald Gower, Michel-Angelo Buonarroti, London 1903, p. 109, aufgeführt. Mir selbst sind die Modelle Michelangelos bei meinem letzten Besuch in South Kensington leider entgangen.

8) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XVII, 1905, p. 39, und Gottschewskis Studie, ebenda p. 189.

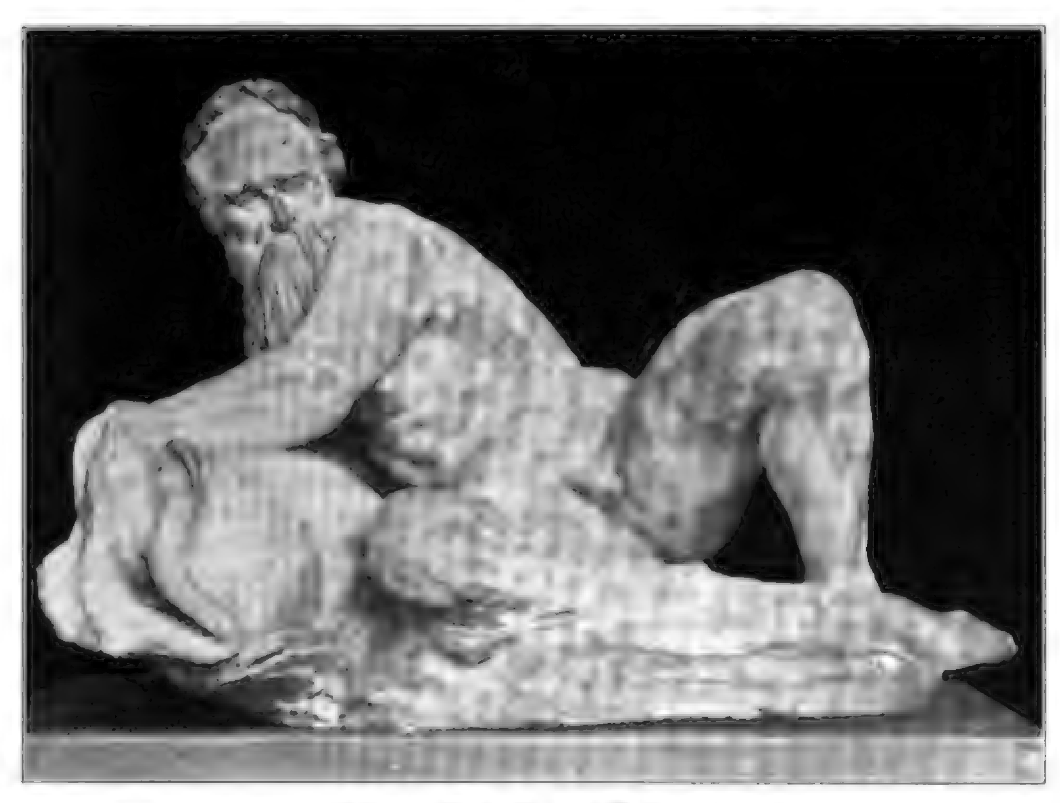
9) Herr Geheimrat Bode hatte die Güte, mich auf diese und eine andere Terracotta-Figur von Flußgöttern aufmerksam zu machen, die seitdem im Kaiser Friedrich-Museum aufgestellt worden sind. Ich verdanke die hier reproduzierte Aufnahme der Freundlichkeit des Herrn Direktorialassistenten Dr. Wilhelm Vöge.

10) M. Gandolfo, der auch sonst die Werke Michelangelos besungen hat. Vgl. Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi usw. Fiorenza 1549, p. 111.





La mano di Michelangelo
Victoria and Albert-Museum (South-Kensington) London



Tribolo. Modell eines Flußgottes
Kaiser Friedrich-Museum Berlin

Franz Rieffel

Einige Bemerkungen über Hans Baldung

Einige Bemerkungen über Hans Baldung

Von Franz Rieffel in Wehen (Taunus)

Die Jahre, in denen Hans Baldung für das Freiburger Münster tätig war, bedeuten nicht bloß nach der Beschaffenheit und nach der Zahl seiner Arbeiten den Gipfel seiner künstlerischen Kraft. Sie sind auch deshalb wichtig, weil er zu dieser Zeit eine größere Anzahl jüngerer Maler in seiner Werkstatt zu Gehilfen und Nachfolgern herangezogen und weil er seinen Stil in Freiburg beträchtlich umgebildet hat.

Wann er nach Freiburg gekommen ist, können wir nur ungefähr schließen aus den (jetzt von Dr. P. P. Albert in den Freiburger Münsterblättern I, S. 42, zum ersten Male richtig veröffentlichten) Zahlungsausweisen der Münsterbauhütte. Darnach hat Baldungs Frau 1513 »uf fritag nach Hilarii«, das heißt am 14. Januar, bereits eine Handgift »von der vordrung der tafel halben« erhalten. Er muß also 1512 schon in Freiburg gearbeitet haben. Auch über die Dauer seines Aufenthaltes und über seine Gesellenschaft geben die Zahlungsausweise wenigstens einige Auskunft. 1515 erhalten seine Gesellen »13 β trinkgelt . . . von den Tafeln zu malen« und am Samstag nach Fronleichnam 1516 haben die Maler und Gesellen »20 ₰ verzert, da sie die tafel setzten«. Das Altarwerk selbst aber ist auf der Rückseite datiert 1516.

Schon aus der Zahl und dem Umfang der Werke, die zwischen 1512 und 1516 beglaubigtermaßen oder nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten entstanden sind, muß man übrigens folgern, daß Baldung in Freiburg viel Malergesellen gehabt hat. Für das Münster allein sind damals die vier Flügel des Snewelin-Altars, die zwei Mittel- und die acht Flügeltafeln des Hochaltars gemalt worden. Außerdem gehören dieser Zeit an: der Christus am Kreuz in Basel und der in Berlin, beide von 1512 datiert, und vom selben Jahre datiert die Beweinung der National Galery; die Bilder der Beweinung in Innsbruck und in Freiburg; die hl. Familien in Wien und in Innsbruck; das Bildnis der Nation Galery und die Madonna der Sammlung Weber in Hamburg, beide 1514 datiert; das Sippenfenster des Freiburger Münsters, die Bildnisse in München und Wien, alle drei von 1515 datiert; die Marter der hl. Dorothea in Prag und die Sintflut in Bamberg, beide aus 1516; zu geschweigen von vielen Zeichnungen und Entwürfen für Glasfenster und Kabinettscheiben.

Die ersten Arbeiten, die Baldung in Freiburg ausgeführt hat, sind ohne Zweifel die zwei Tafeln der Verkündigung, die in der Freiburger Dom-Kustodie immer noch einer fröhlichen Auferstehung entgegenschlummern. Die Tafel mit der betenden Jungfrau weist noch eher den Stil der Entstehungszeit, also wohl des Jahres 1512, auf; den Engel Gabriel dagegen möchte man nach dem Gesichtstypus, der Augenbildung und -zeichnung und der Haarbehandlung gerne recht nahe an das Berliner Dreikönigsbild rücken. Nur die stürmische Bewegung des Engels ist diesem noch fremd. Sonst aber sind die Flügelbilder in Berlin, besonders der hl. Georg, mit dem Freiburger

Engel recht verwandt. Wann der Berliner Altar entstanden ist, steht nicht fest. Er stammt ebenso wie der 1507 datierte Sebastiansaltar (bei Fräulein Goldschmidt in Brüssel) aus der Stadtkirche in Halle; vielleicht als Stiftung des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, des Bruders Friedrichs des Weisen. Es scheint mir, daß zwischen der 1506 datierten Marter der hl. Katharina des Lukas Cranach (Dresden, Kat. 1906 A und B) und dem Berliner Dreikönigsbild gewisse Beziehungen bestehen. Die weiblichen Gestalten auf den Flügeln beider Altäre haben eine wenigstens vetterschaftliche Ähnlichkeit; der eine jetzt in der Galerie des Freiherrn Speck-Sternburg in Lützschena befindliche Flügel (vgl. die Wiedergabe der Kunsthistorischen Gesellschaft für phot. Publ.) war in nicht unklugem Irrtum früher dem Baldung zugeschrieben. Außer in Straßburg liegt ein wichtiger Schnitt- und Scheitelpunkt der dürerzeitigen deutschen Kunst gewiß am Hoflager Friedrichs von Sachsen.

Baldung hat viel glänzendere und wirkungsvollere Bilder gemalt, als diese Verkündigung des Snewelin-Altars, aber nie eines so voll von Gärungsmerkmalen und nie eines mit soviel Seele. Intim zu empfinden und Intimes darzustellen, liegt Baldung sonst fern; auf Schilderung von Seelenzuständen versteht er sich nicht.

Wenn zwischen dem Stil dieser beiden Tafeln bereits ein Riß klafft, dann noch mehr zwischen ihrem Stil und dem der anderen Flügelbilder des Snewelin-Altars, der Taufe Christi und dem hl. Johannes auf Pathmos (im Münster). Hier haben sich Formen, Farbe und Landschaft wesentlich geändert. Weicht die Verkündigung in der farbigen Haltung noch wenig von der härteren, kräftigen, bunten Art des Berliner Dreikönigsbildes ab, so leuchten die zwei anderen Flügel in hellem, weichem, seidigem Farbenschmelz (und würden es noch mehr, wenn der trüb gewordene Firnis sie nicht bedeckte). Es ist die Palette der Basler Kreuzigung von 1512, vielfarbig, aber nicht mehr bunt. Allein die Farbe täuscht hier (in Basel) und dort (im Freiburger Münster) nicht über die Schwächen der Charakteristik hinweg. Von der Ausführung der Bilder wird dem Baldung nicht viel angehören; ihre lahme und flaue Gemütlichkeit steht in zu großem Gegensatz zu seiner kräftigen, schwungvollen Sprache.

Lehrreich ist die Landschaft auf dem Evangelistenflügel. Ihr Hauptmotiv ist der (soviel ich sehe, im Hexenblatt von 1510 bei Baldung zuerst sich anmeldende) flechtenbehangene Baum. Dieses höchst malerische Motiv des herabrinnenden Baumbehangs, das auf einige Zeit hinaus der Landschaftsmalerei, zumal der Donaugegend, ein besonderes Gepräge gibt, scheint Altorfer zuerst in regelrechten Betrieb genommen zu haben, schon von 1508 an; vorher kommt es mehr vereinzelt vor, z. B. bei Cranach. Als der überhaupt erste mag Grünewald es der Natur abgesehen haben. Bei Baldung gewahren wir diesen rieselnden Linienzug, der sich nicht nur auf die Baumgestaltung beschränkt, auf Gemälden und Zeichnungen in den Jahren 1512 bis 1515.

Was nun die Landschaft des Johannesflügels kennzeichnet, ist nicht bloß das Rieselmotiv, sondern auch die kulissenartige Verwendung des großen Baumes rechts als Dominante. Wenn man sich daran erinnert, daß Hans Leu diese Seitenkulisse auf seinen Zeichnungen und Bildern, sei es links oder rechts, in ganz ähnlicher Gestaltung hin-

setzt, z. B. auf den hl. Hieronymus von 1515 in Basel, auf der Landschaftsstudie in Basel (Tafel I, 21, der Handzeichnungen Schweizer Maler), auf dem Holzschnitt mit der hl. Familie von 1516 und noch auf der Berliner Zeichnung von 1521 mit der hl. Familie, so wird man es nicht unwahrscheinlich finden, daß hier entweder Baldung von Leu oder Leu von Baldung angenommen hat. So überlegen dieser dem unkräftigen, folgsamen Züricher an Person und Stärke sein mag, so ist es eben doch denkbar, daß Baldung, der noch auf den Verkündigungstafeln desselben Altars eine Landschaft der herkömmlichen, allgemein dürerischen Art blicken läßt, sich bei den Johannesbildern von der wirklicheren Landschaftskunst des Leu habe unterweisen lassen. Es wäre sogar möglich, daß Baldung den damals wenig über zwanzig Jahre alten Schweizer als Gesellen bei diesen und anderen Bildern beschäftigt hat. (Daß Leu in Straßburg und Freiburg sich ausgebildet habe, vermutet ein guter Kenner der Schweizer Kunst, Paul Ganz; Handzeichnungen Schweizer Maler, I, 9.)

Deutlich glaube ich Werkstattshilfe auch auf der schönen Beweinung Christi in Innsbruck wahrzunehmen. Mit der 1513 datierten Zeichnung in Basel verglichen ist das Bild leerer und kälter. Der Johannes grimassiert, die heilige Frau neben Maria ist fast gleichgültig, ihre Handbewegung ist unter den Falten des verhüllenden Tuches kaum zu erkennen, die Jungfrau selbst zeigt geringere Teilnahme, sie hat nicht den echt baldungischen koketten Gesichtstypus, die Verkürzung des Leibes der auf dem Boden liegenden Magdalena ist wenig gelungen, ihre Rechte ist steif und verzeichnet — alles im Gegensatz zu der Zeichnung. Dafür ist auf dem Gemälde das Baum- und Blattwerk eingehender behandelt, wie dort. Auch das trägt zu dem etwas fremden Zug des Bildes bei, dessen letzter Urheber, trotz der früheren Taufe auf Altorfer, natürlich Baldung, der Zeichner des Entwurfs, ist.

Die Rückseite des Freiburger Hochaltars mit der Kreuzigung wird von den Altarbildern wohl zuletzt entstanden sein, selbst wenn man nicht die Jahrestafel darunter mit der Aufschrift 1516 in Anschlag bringt. Von der Vorderseite scheinen mir die vier Außentafeln später gemalt als die Krönung Mariae und ihre Flügelbilder. Auf jenen, den Außenbildern, macht Baldungs Stil abermals einen gehörigen Ruck weiter. Der rhythmische Zug verstärkt sich, die Formen werden allgemeiner, flächenreicher, plastischer. Man spürt die Rhetorik der italienischen Hochrenaissance. In einigen Zeichnungen dieser Zeit finden sich seit 1515 Puttenköpfe, die von michelangelesken Vorbildern abhängen; so auf dem Hexenblatt in Karlsruhe (v. Térey 102), auf der von G. v. Térey mit Recht in dasselbe Jahr gesetzten allegorischen Darstellung der Albertina (v. T. 244), auf dem Basler Kentauren (v. T. 27). Sehr anschaulich wird die Stilwandlung, wenn man den romanistischen Verkündigungsengel des Hochaltars mit dem des Schnewelinschen Altars zusammenhält. Jener könnte schier von einem niederländischen Italienfahrer herrühren. Nun hat Baldung die Gärung überstanden; die Wucht der Sprache ist ihm geblieben; die Erregtheit und die Beweglichkeit der Rede, der fast nervöse Schiller der Farbe haben sich verzogen. Die fremden Einwirkungen auf seine Kunst, zuerst Dürers, dann Grünewalds, waren am Ende doch mehr äußerlich und

flüchtig. Am meisten von Dürer gepackt zeigt ihn vielleicht der Holzschnitt mit der Kreuzigung in Ulrich Pinders Passion von 1505. Nicht allein der stehende Landsknecht, der übrigens noch in der Berliner Kreuzigung von 1512 auftritt, erinnert an den einen von Dürers sechs Kriegern (Kupferstich B 88; Fritz Baumgarten hat darauf aufmerksam gemacht in seinem Freiburger Hochaltar, S. 36), sondern auch die Schächer, und namentlich der zur Linken Christi, schließen sich eng an Vorbilder Dürers an, nämlich an die Zeichnungen von 1505 in der Albertina. Die Altarbilder aus Halle lösen sich in Formen, Farbe und Anordnung bereits von Dürers Stil los; Dürernachklänge finden sich etwa noch in der Ruine des Berliner Dreikönigsbilds (vgl. Dürers Dreikönigsbild in den Uffizien), in dem Lockenhaupt des hl. Georg, überhaupt in der Haar- und Laubbehandlung. Die Anbetung des Kindes von 1510 in Basel hat gar nicht mehr viel spezifisch Dürerisches. Auch Grünewald hat es dem Baldung nicht auf die Dauer angetan. Er wird zwar seit 1512 etwas unruhiger, nervöser, ergriffener, verfeinert sich in der Beleuchtung und Lichtführung, seine Landschaft wird zugleich wirklicher und phantastischer, er ändert auch die farbige Gesamthaltung und kommt von seiner kräftigen und harten, bunten Farbe zu einer weicheren, seidigen, opalisierenden Stimmung, ohne sich aber der dunkler glühenden Brokat-Pracht Grünewalds sehr zu nähern. Diese Änderung ist wenigstens zum Teil durch die damals eingetretene Bekanntschaft mit dem Isenheimer Altar veranlaßt. Aber sie konnte nicht sehr tief gehen; die künstlerische Natur beider Männer war wesentlich verschieden; Grünewald war von vornherein Maler, Baldung Zeichner, wenn man will Bildner. Man wird ja vor seinen Werken den Eindruck bemalter Holzschnitzereien nie los. Seine Farbe scheint nur außen drauf zu sitzen. Und so hat Baldung den Einfluß der Grünewaldischen Kunst in kurzem überwunden.

Den künstlerischen praeceptor Helvetiae hat Daniel Burckhardt den Baldung neulich genannt. Mit Recht. Man möchte auch gern seinem Zusammenhang mit den jüngeren Schweizern im einzelnen nachspüren. Das ist vorerst noch »ein weites Feld«. Von möglichen Beziehungen zu Hans Leu ist gesprochen worden. Noch näher steht Urs Graf dem Baldung. Es gibt eine Anzahl zum Teil datierter Zeichnungen aus den Jahren 1512 bis 1515, die auf den ersten Blick baldungisch scheinen, aber bei näherer Betrachtung so viel von Urs Graf an sich haben, daß ich einige davon vor zehn Jahren diesem zuschreiben zu sollen glaubte. Es sind namentlich: Maria selbdritt von 1512 (Luzern, Meyer-Am Rhyn; v. T. 198), die Beweinung Christi von 1513 in Konstanz (v. T. 166), die Hexenbilder der Albertina von 1514 (v. T. 248 und 249), der männliche Kopf in den Uffizien (v. T. 92), wohl auch Diogenes im Faß von 1511 in Kopenhagen (v. T. 192), die Frau mit dem Tod in Weimar (v. T. 220) und vielleicht noch der Gekreuzigte in München (v. T. 199). Das letztere Blatt steht dem Baldung am nächsten; es galt früher als Altdorfer; W. Schmidt, sodann M. J. Friedländer und G. v. Térey haben es dem Baldung zugeschrieben. W. von Seidlitz schreibt, schrieb richtiger (wie er mir vor vielen Jahren mitgeteilt hat): die Hexenbilder v. T. 248 und 249 dem Urs Graf, 198 der Schule Baldungs, 166 der oberrheinischen Schule in der Art Wechtlins zu. Nach

G. von Térey selbst ist die mit dem Monogramm des Urs Graf bezeichnete und 1514 datierte Zeichnung (v. T. 249) »vielleicht eine Kopie nach einer verschollenen Baldungschen Zeichnung«. Den Diogenes im Faß (v. T. 192) erkennt auch H. A. Schmid dem Baldung ab, ohne ihn einem andern zuzuweisen.

Im Gegensatz zu Baldung ist den meisten dieser Zeichnungen gemeinsam ein geschmeidiger Strich und ausgesprochene Eleganz der Linie und der Ausführung. Die weiblichen Körper sind fetter, weniger muskulös, die Glieder schlanker, dünnknochiger, die Köpfe ovaler mit starkem Untergesicht, die Gesichter flacher, als bei Baldung. Gerade aus 1514 und 1515 haben wir drei sichere Zeichnungen von Baldung mit weiblichen Akten, v. T. 247, 244 und 102. (Nebenbei gesagt ist die erste davon ein höchst derbes Neujahrsblatt besonders in Anbetracht dessen, daß der Gruß an einen Kleriker oder ein corpus clericale gerichtet ist; ich lese nämlich die bis jetzt nicht richtig entzifferte Inschrift:

DER · CORCAPEN · EIN · GVT · JAR;

also: Der Chorkappe ein gut Jahr; nicht: Der corcaben ein gut jar.) Die stramme Bildung dieser grobknochigen Leiber, Glieder, Köpfe gegenüber den weichlicheren und zierlicheren Formen der zweifelhaften Gruppe widerlegt mir den Gedanken an einen gemeinsamen Urheber. Immerhin möchte ich trotz der großen Verwandtschaft der Formen, besonders der Kopftypen und der Schädelbildung mit den Gestalten des Urs Graf nicht ihn ohne weiteres als den Meister der Gruppe ansprechen; auch deshalb nicht, weil ich keine so weit durchgeführten Zeichnungen dieses flotten Skizzisten kenne.

Als 1902 einige Kunstforscher zur Untersuchung der dem Baldung zugeschriebenen Bilder der Lichtenthaler Markgrafenkapelle in Baden-Baden zusammen waren, wurden ihnen zwei in der Pfarrkirche zu Lautenbach (bei Appenweier) befindliche Altarwerke vorgeführt. Das eine zeigt auf zwei Flügeln die Verkündigung, ist 1846 restauriert und damals mit einer Aufschrift und der Jahreszahl 1523 bedacht worden. Das andere stellt auf acht Tafeln das Leben Mariae dar. Man war geneigt, die Bilder für Erzeugnisse derselben Werkstatt zu halten, wenn schon von verschiedenen Malern herrührend. G. von Térey — er wird mir verzeihen, wenn ich seine Ansicht hier zitiere — wies mit gutem Grund auf die Verwandtschaft der von ihm veröffentlichten Zeichnung der Uffizien (v. T. 92) mit dem Kopf des Simeon auf dem zweiten Altarwerk hin. Nachträglich möchte ich nun nach dem ganzen Stil, besonders auch nach der Tracht, beide Altarwerke für acht bis zehn Jahre älter als 1523 halten. Die Verkündigungsflügel stehen unseren Zeichnungen überaus nah; k a n n man von diesen den Übergang nach Urs Graf wagen, so würden die Lautenbacher Bilder die Brücke dazu schlagen. Der andere Altar müßte dann der Werkstatt des Urs Graf angehören, vielleicht auf seinen Entwurf zurückgehen. Er ist trotz der Handwerksmäßigkeit, ja Grobheit der Ausführung ein interessantes und in manchem, in dem landschaftlichen Teil und der Darstellung der Innenräume, recht beachtenswertes Stück.

Konrad Booß

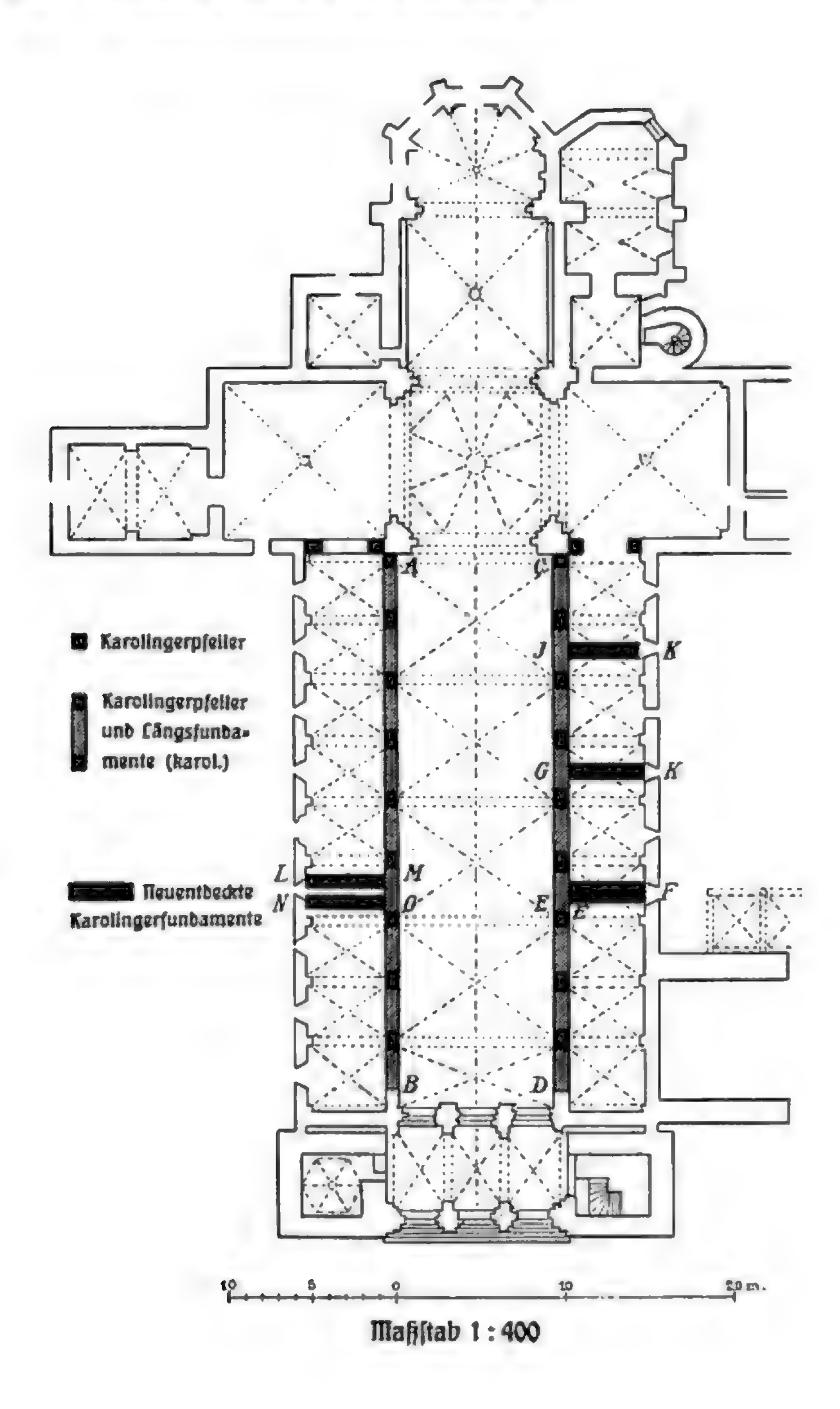
Neuaufgedeckte Fundamente aus der Karolingerzeit in der Einhartbasilika zu Seligenstadt am Main

Neuaufgedeckte Fundamente aus der Karolingerzeit in der Einhartbasilika zu Seligenstadt am Main

(Mit einem Lageplan der Basilika)

Von Konrad Booß in Seligenstadt am Main

In der ehemaligen Benediktinerabtei- jetzigen Pfarrkirche zu Seligenstadt wurden bei den Arbeiten zur Anlage einer Zentralheizung interessante alte Grundmauern freigelegt. Bei der hohen archäologischen Bedeutung der Kirche, deren ursprüngliche Anlage aus der Karolingerzeit stammt, dürften vielleicht die neuaufgedeckten Grundmauern zu einer genaueren Kenntnis des ursprünglichen Bauplanes in gewissen Einzelheiten führen. Die wichtigsten archäologischen Aufschlüsse über den Bau hatten sich bereits bei den Renovierungsarbeiten 1868—1878 durch örtliche Untersuchungen ergeben. Zur Evidenz erhellte hieraus, daß der Einhartsche Bau im großen und ganzen noch bis zur Stunde erhalten ist und verschwundene Teile desselben, wenigstens in mehr oder minder bedeutenden Spuren mit Sicherheit nachgewiesen werden können.[1]) Die erwähnten Grundmauern waren damals nicht nachgewiesen worden und konnten somit nicht als Argument für die Rekonstruktion des ursprünglichen Bauplanes verwandt werden.[2]) Als untrüglich karolingischen Ursprunges sind die beiden Arkadenreihen des Mittelschiffes mit je acht freistehenden, rechteckigen Pfeilern nebst den sie verbindenden Archivolten erhalten (Fig. A B und C D). Daß die erwähnten Teile mit Recht karolingischen Ursprungs sind und von jener Basilika herrühren, die Einhart, der »Bautenminister« Karls des Großen und Stifter des Klosters Seligenstadt, vor seinem Tode (840) zum größten Teile vollendet hatte, wurde mit Evidenz aus der künstlerischen, wie besonders technischen Behandlung der Pfeiler erwiesen. »In der Profilierung der Basis sowohl als des Kämpfers spricht sich unverkennbar noch der Geist der klassischen Architektur aus, dem wir in sämtlichen Bauwerken der karolingischen Zeit und nur auf eine ganz beschränkte Dauer noch in der unmittelbar sich daranschließenden Epoche begegnen.«[3]) Von weit höherer Bedeutung ist jedoch für den Archäologen die technische Behandlung der Pfeiler, die keinen Zweifel an dem karolingischen Ursprung aufkommen läßt. Die Breitseiten der sich nicht verjüngenden Pfeiler sind 0,87 m und die Schmalseiten 0,70 m breit. Diese Pfeiler sind aus hellgebranntem Backstein mit breiten Fugen weißen, nicht allzu feinkörnigen Mörtels aufgemauert. Die Backsteine sind für uns heute von ganz ungewöhnlichen Dimensionen; sie haben Abmessungen, die auf römische Überlieferung hinweisen. Die Breitseiten der Pfeiler wechseln mit Schichten von je zwei und drei Steinen ab, die Schmalseiten dagegen haben regelmäßig zwei Steine, aber in alternierenden Abmessungen eines größeren und eines kleineren. Die dazwischenliegenden Mörtellagen haben eine Dicke von 2½—4 cm; Stein von Stein ist in der gleichen horizontalen



Maßstab 1 : 400

Schicht durch eine Mörtelfuge von ungefähr 2 cm getrennt. Die großen Backsteine haben ein Verhältnis von 40:30 cm, die kleineren von 28:21½ cm. Die Backsteine der Archivolten sind fast quadratisch und laufen in ihrer Dicke konisch zu; ihr Verhältnis ist 31 cm lang und 27 cm breit, 6,6 cm obere und 4 cm untere Dicke.[4]) An einem Pfeiler des Transeptes sowie an dem ihm nächsten des Hochschiffes der nördlichen Arkadenreihe lassen sich diese Verhältnisse an zwei verputzfreien Stellen in Augenschein nehmen. Diese technische Behandlung der Pfeiler läßt mit Sicherheit auf karolingischen Ursprung schließen und erweist, daß jene Teile der Basilika, die diese Kennzeichen führen, unter allen Umständen der Einhart-Gründung zuzuschreiben sind.[5])

Dies mußten wir vorausschicken, ehe wir die Bedeutung der neuaufgedeckten Fundamente würdigen konnten. Als die Schachte für die Anlage der Dampfheizung im Oktober 1905 ausgehoben wurden, stieß man auf die erwähnten alten Mauern. Die Leitung wurde von der Mainseite in dem siebenten (vom Transept gerechnet) Joche des nördlichen Seitenschiffes eingeführt und teilt sich in zwei Stränge, die in den beiden Seitenschiffen parallel nach dem Querschiffe laufen. Um die Anlage in das südliche Seitenschiff zu leiten, mußte der etwa 1 m tiefe Schacht durch das Hochschiff mit seinen beiden Arkadenreihen zwischen dem sechsten und siebten Pfeiler durchgeführt werden. Hierbei ergab sich, daß jede Pfeilerreihe (Fig. A B und C D) auf einer durchlaufenden Mauer fundamentiert ist. Diese als gemeinsame Basis der Pfeilerreihe dienende Fundamentmauer liegt etwa 20–30 cm unter dem jetzigen Fußboden und hat in einer Tiefe von 40–50 cm eine Verbreiterung um 20 cm auf jeder Seite. Als unmittelbare Basis der Pfeiler dienen Platten von nicht allzu feinkörnigem roten Sandstein in einer Dicke von etwas mehr als 20 cm. Diese Platten überragen das Basenviereck wieder um etwa 20 cm, so daß die größte Mauerbreite 80 cm (Pfeilerbreite) + 2 × 20 cm (Plattenmaß) + 2 × 20 cm (Verbreiterung) = 1,60 m beträgt. Wir werden auf dieses Maß später noch zurückzukommen haben. — Auf der Nordseite hatte nur der bloßgelegte Pfeiler seine eigene, gesonderte Sandsteinbasis, während sich auf der Südseite auch noch zwischen den Pfeilern derselbe Plattenabschluß vorfindet, was Regel zu sein scheint. Wenigstens schreibt Schneider uneingeschränkt, »eine mächtige Plattenschicht aus rotem Sandstein, 0,15 m stark, deckt die Fundamente ab«.[6])

Das Material, aus dem diese Mauer aufgeführt ist, besteht im Äußern aus regelmäßig geschichteten Bruchsteinen, im Innern aus Findlingen (Wacken), einigen Ziegelresten und sehr reichlichem Mörtel. Dieser hat dasselbe Korn, wie es an den Pfeilern jetzt noch zu beobachten ist.

Da die Pfeiler untrüglich karolingischen Ursprungs sind, so sind es auch die beiden nach der Längenachse von Pfeiler zu Pfeiler sich hinziehenden Grundmauern (Fig. A B und C D – schraffierte Partien). Letztere müssen also für die Beurteilung, ob eine Grundmauer in der Basilika karolingisch ist oder nicht, typisch sein. Diese Tragweite für den folgenden Schluß ist auch der Grund, weshalb wir im vorausgehenden zum Teil Bekanntes nochmals berühren mußten.

Im rechten Winkel auf diese Fundamentierungsmauer stoßend, wurden im südlichen

Seitenschiffe drei mächtige Grundmauern im 6., 4. und 2. Joche (Fig. EF, GH, IK) etwa 30 cm unter dem jetzigen Fußboden aufgedeckt. Ihre Breite beträgt 1,60 m. Nach der südlichen Längsseite dieses Schiffes konnte nicht festgestellt werden, wie tief diese aufgedeckten Mauern in die Erde gingen. Nach der Hochschiffseite wurde in der Mitte des Seitenschiffes die Mauertiefe geringer; sie betrug hier kaum einen halben Meter. Im nördlichen Seitenschiffe wurde nur eine ähnliche Mauer bloßgelegt, und zwar im sechsten Joche korrespondierend mit der im südlichen Seitenschiffe (siehe Plan: LM und NO), mit dem einen Unterschiede, daß sie sich bei näherer Untersuchung als Doppelmauer mit einer Zwischenschicht von 20 cm erwies. Auch dieses im Abstande von 20 cm parallel laufende Mauerpaar hatte nach der Außenseite eine größere (nicht genau festzustellende) Tiefe als nach der Hochschiffseite. Diese drei Mauern des südlichen (EF, GH, IK) und die Doppelmauer (LM, NO) des nördlichen Seitenschiffes sind genau aus demselben Materiale aufgeführt wie die beiden, je acht Pfeiler tragenden Längsfundamentierungsmauern des Hochschiffes. Soweit beobachtet werden konnte, kamen jedoch in den bloßgelegten und durchbrochenen Mauern der Seitenschiffe mehr Backsteine vor als in den erwähnten Längsmauern. Bei genauer Untersuchung der Backsteinbruchstücke stellte es sich heraus, daß sie nicht etwa erst beim Aufbrechen der Fundamente zertrümmert wurden, sondern daß schon ursprünglich von Ziegeln fast nur Ausschußmaterial und Bruchstücke zur Verwendung kamen.

Der bei weitem häufiger vorkommende Sandstein hatte mit den Ziegeln keine bestimmte Anordnung. Trotz angewandter Vorsicht bei den Erdarbeiten wurde nur ein ganzer Ziegelstein aufgefunden. Er hat die Verhältnisse 40½ : 30 cm, dieselben also, wie der bei den Pfeilern verwandte große Ziegel. Von dem kleineren, an den Pfeilern alternierend mit dem großen verwandten Ziegel im Verhältnisse 28 : 21½ cm scheinen auch Bruchstücke gefunden worden zu sein; zum mindesten widersprechen die betreffenden Fundstücke diesem Verhältnisse nicht. Die Dicke des Ziegels beträgt 2½ cm mit auf 4—5 cm verstärkten 3 cm breiten Streifen an der Längsseite. Auch befinden sich an diesen verdickten Rändern auf der einen Schmalseite oben und auf der anderen unten, aber hier an der ebenen Fläche des Ziegels, kleine Abplattungen zum Aneinanderschieben. Die um das Doppelte des eigentlichen Ziegels verdickten Ränder hatten offenbar den Zweck, bei geringerer Schwere den Stein tragfähiger zu machen und eine stärkere Mörtelschicht zu ermöglichen. Daraus scheint wieder der Schluß berechtigt zu sein, daß Mörtel für Einhart beim Bau in Seligenstadt ein billigeres Material war als Ziegel, was sich auch leicht begreifen läßt, wenn er so viele Sorgfalt einer kleinen Bestellung von 60 großen und 200 kleineren Ziegeln zuwendet, wie dies aus einem seiner Briefe ersichtlich ist.[7] Diese verdickten Ränder waren bei allen Fundstücken vorhanden. Es lassen diese aufgefundenen Ziegel auch einen Schluß auf die innere Beschaffenheit der Pfeiler zu und zeigen, wie hoch die Technik in der Backsteinbereitung und -Verwendung bei dem Einhart-Bau gediehen war. Daß diese neuaufgedeckten drei Quermauern des südlichen und die Doppelmauer des nördlichen Seitenschiffes karolingischen Ursprunges sind, ist ohne weiteres durch ihr Material, ihre technische Be-

handlung und einen Vergleich mit den öfters erwähnten beiden Längsfundamentierungsmauern des Hochschiffes dargetan, mit denen sie auch die Breite gemein haben.

Schwieriger jedoch als die Frage nach der Entstehungszeit ist die nach dem Zwecke dieser Mauern. Obwohl jeweils nur die Hälfte dieser Mauern bloßgelegt und in Augenschein genommen werden konnte, so läßt sich doch annehmen, daß die zweite Hälfte von der Mitte der Seitenschiffe nach dem Hochschiffe zu der ersten genau entspricht. Man erinnere sich, daß das Mauerwerk nach der Außenseite tiefer in die Erde hineinragte, in der Mitte des Seitenschiffes aber nur (bei der gleichen Breite von 1,60 m) eine Tiefe von 0,50 m hat. Die gleiche, oder eine ähnliche Behandlung bei der zweiten nicht aufgedeckten Mauerhälfte vorausgesetzt, dürfte man die Mauern für flachgespannte Bogen halten, die den Zweck hatten, den auf die beiden Längsfundamentierungsmauern der Pfeiler des Hochschiffes ausgeübten Druck durch Verspannung zu versichern. Wenn sich schon in der ganzen Anlage der Pfeiler, wie Schneider nachweist[8]), vorab ein klares Verständnis für die statischen und konstruktiven Bedingungen ausspricht, so erhält dieses Urteil eine neue Stütze, wenn wir die Vorsicht bei der Verspannung der Fundamente von Hoch- und Seitenschiffen in Betracht ziehen. Gerade dieses Verständnis für die statischen und konstruktiven Bedingungen läßt den Zweck der aufgedeckten Fundamente in nichts anderem als Verspannungsmauern erscheinen.

Daß die aufgedeckten Mauern etwa Bogen eines ehemaligen kryptaähnlichen Untergewölbes seien, kann danach, wie nach ihrer Anlage nicht angenommen werden. Grabgruften, etwa aus der ersten Zeit des Bestehens der Kirche, können diese Mauern wegen ihrer technischen Beschaffenheit auch nicht sein.

Bei dem Durchbruch des Fundamentes zwischen Seitenschiff und Transept, mit welch letzterem in der Basilika der romanische und Übergangsstil beginnt, konnte kein Urteil gefällt werden, ob diese Fundamente der karolingischen oder einer späteren Bauzeit angehören. Die betreffenden Stellen wurden nämlich nicht offen gelegt, sondern nur soweit durchbohrt, als es gerade die Einfuhr des Dampfleitungsrohres verlangte. Eine nähere Bestimmung gerade dieser Fundamente auf Grund örtlicher Untersuchungen wäre jedoch für die Baugeschichte der Kirche von allergrößter Bedeutung, weil vielleicht hierdurch mit Sicherheit dargetan werden könnte, wie der Abschluß der Seitenschiffe bei der Einhart-Kirche sich ursprünglich gestaltet hatte.[9])

In allen Schachten für die Rohranlage der Dampfheizung ließ sich deutlich die dreimalige Erhöhung des Fußbodens der Kirche auf insgesamt fast 0,50 m wahrnehmen. Es befinden sich nämlich zwischen entsprechenden schwarzen Erdschichten drei Sandschichten (Mainsand und Kies).

Da die neuaufgedeckten Verspannungsmauern sich durch die ganze Breite der Seitenschiffe hinziehen und mit deren Fundamente harmonisch abschließen, ist für den ursprünglichen Anlageplan durch örtliche Untersuchung erwiesen, daß die ursprünglichen Seitenschiffe des Einhart-Baues so breit waren wie die jetzigen und für die Errichtung derselben in ihrer heutigen Gestalt maßgebend waren, daß also der Grundriß der drei Schiffe der Einhart-Gründung mit dem Anlageplan der heutigen Schiffe übereinstimmt.

1) Schneider, Friedrich. Über die Gründung Einharts zu Seligenstadt — in den Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, 12. Bd. 1873, S. 294.

2) Über die Geschichte oder Baugeschichte der Basilika zu Seligenstadt sind außer kürzeren Besprechungen in Tagesblättern (während der Restauration 1868—1878) erschienen: Steiner, Geschichte und Beschreibung der Stadt und ehemaligen Abtei Seligenstadt. Aschaffenburg 1820. Dahl, Das tausendjährige Jubelfest der Pfarrkirche zu Seligenstadt am 28. August 1825. Darmstadt 1825. Braden, Architekt, Die Pfarrkirche zu Seligenstadt vor der Restauration im Jahre 1868 in »Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde«, Bd. 13, Heft 1. Schneider, Friedrich, siehe oben 1)—1873. Prof. Schäfer, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Prov. Starkenburg, Kreis Offenbach. Darmstadt 1885. — Diese Arbeit ist eine fachmännische Beschreibung und will zu den früheren Arbeiten keinen Fortschritt bieten.

3) Schneider a. a. O., S. 298.

4) Bei der Restauration 1868 wurde ein Bogen herausgebrochen und wieder aufgemauert. Von dieser Gelegenheit ist noch ein Stein in unserem Besitz, von dem wir obige Maße nehmen konnten.

5) Näheres über die weittragende Bedeutung der technischen Behandlung der Pfeiler, über den Nachweis des karolingischen Ursprunges der Arkaden und ihrer Archivolten, sowie Nachweis der niedergelegten westlichen Abschlußmauer mit Atrium (aus der Karolingerzeit) siehe: Schneider a. a. O., S. 296—301. — Daselbst auch sehr gute technische Illustrationen.

6) a. a. O., S. 298.

7) Volumus ut Egmundo de verbo nostro praecipias, ut faciat nobis lateres quadratos, habentes in omnem partem duos pedes manuales et quattuor digitos in crassitudinem, numero 60; et alios minores similiter quadratos, habentes in omnem partem unum semissem et quattuor digitos et in crassitudine digitos 3, numero 200. — Jaffé, Bibliotheca rer. germanic. tom. IV, monumenta Carolina, Berolini 1867. Ep. 10, p. 449. — F. Schneider a. a. O., S. 294.

8) a. a. O., S. 298.

9) Schneider führt in der »Darmstädter Zeitung« 1873, 27. Oktober, den Nachweis, daß die Einhartbasilika zu Seligenstadt »eine Querschiffanlage besaß, deren Ausdehnung mit der des jetzigen Transepts zusammenstimmt«. Hieraus folgert er dann: »Es zeigt sich auch in diesem Punkte ein höchst merkwürdiger Unterschied und Fortschritt zwischen der nur etwa ein Jahrzehnt früheren, von Einhart zu Michelstadt i. O. erbauten Basilika, welche eines mit solcher Bestimmtheit ausgeprägten Querschiffbaues noch entbehrte.«



Joseph Selbst

Eine Erinnerung an Ludwig Joseph Colmar, Bischof von Mainz

13*

Eine Erinnerung an Ludwig Joseph Colmar, Bischof von Mainz

Mit Randglossen zur Frage des Bibellesens

Von Joseph Selbst in Mainz

»Nach hundert Jahren klingt
Sein Name und Gedächtnis wieder.«

Nein, er ist nicht vergessen der edle apostolische Mann, der vor 100 Jahren als erster seit Bonifatius' Tagen, alles weltlichen Glanzes entkleidet, das Ideal eines katholischen Bischofs ebenso liebenswürdig als ehrfurchtgebietend zu verkörpern und neues Leben aus den Ruinen der Mainzer Kirche zu wecken verstand. Zwei Generationen haben Colmars Gedächtnis liebevoll bewahrt, sich an seinen (zuerst 1836, dann 1881 gedruckten) Predigten erbaut und seine Geschichte (durch Remling) der Nachwelt überliefert. Der dritten Generation hat Prälat Dr. Schneider in seiner Baugeschichte des Mainzer Domes eine aus den Quellen geschöpfte ausführliche Darstellung der Verdienste Colmars um die Erhaltung und bauliche Wiederherstellung der ehrwürdigen Kathedrale von Mainz (und Speyer) vor Augen geführt. Die Jahrhundertfeier (1902) hat zwar nicht eine dem Geschmack und den wissenschaftlichen Anforderungen der Jetztzeit entsprechende deutsche Colmar-Biographie, aber doch eine Auffrischung des Namens und Gedächtnisses gebracht, die mit Veranlassung gab, daß nun auch das Elsaß (und Frankreich) seine Dankesschuld durch ein pietätvoll gezeichnetes Lebensbild (Jos. Wirth, Monseigneur Colmar, Paris 1906) abgetragen hat.

Indessen, nicht den äußeren Umrissen des Lebens und der Wirksamkeit Colmars soll diese Erinnerung gelten. Sie soll auch nicht bei den intimeren Zügen aus dem Straßburger und Mainzer Leben und Freundeskreis Colmars verweilen, die Jos. Wirth neuestens in sein Bild eingezeichnet hat. Wichtiger ist mir immer die Frage erschienen, wie weit die Gedanken Colmars von der Mit- und Nachwelt gewürdigt worden sind, was aus seinem geistigen Erbe geworden, was von seinem Geiste lebendig geblieben oder etwa für unsere Zeit wieder belebt zu werden verdiente. Nicht weniges liegt hier an der Oberfläche. Einiges habe ich in einem kurzen Zeit- und Lebensbild zum Jahrhundertgedächtnis (Mainz 1902) teils hervorgehoben, teils angedeutet. Auch Wirth verhehlt nicht, daß er im Lebensbilde Colmars seinen Landsleuten einen Spiegel vorhalten und etwas zur Erneuerung des Geistes beitragen möchte, in welchem der große Sohn des Elsaß einst im französisch-deutschen Mainz gewirkt hat. Der Veranlassung dieses Aufsatzes entsprechend möchte ich in den folgenden Zeilen an einem zwar untergeordneten aber immerhin interessanten Punkte – an welchem sich für mich das geschichtliche Interesse mit dem fachwissenschaftlichen in etwa berührt – zeigen, wie manche Gedanken Colmars in Bezug auf die innere Seite des religiösen Lebens und der religiösen Unterweisung durch die Entwicklung der Dinge eine Rechtfertigung ge-

funden haben, die den Freunden des apostolischen Mannes nur zur Genugtuung gereichen kann. Den Anknüpfungspunkt für die Erinnerung an Colmar bietet mir eine gelegentliche Mitteilung, die ich der Güte meines verehrten Herrn Kollegen Dr. Schneider verdanke, und die zufällig gerade um die Zeit erfolgte, da die Einladung zur Beteiligung an der vorliegenden Festschrift an mich erging. Für den Gegenstand selbst habe ich bei Prälat Schneider stets ein lebhaftes und verständnisvolles Interesse gefunden.

Die neue Wochenzeitschrift »Demain politique, social, religieux« (Lyon) brachte in ihrer Nr. 24 vom 6. April 1906 aus der Feder eines römischen Laien (Giulio Vitali) eine enthusiastische Schilderung der Tätigkeit einer religiösen Gesellschaft für die Verbreitung der hl. Evangelien. Die Sache ist uns in Deutschland nicht neu, aber die Einzelheiten sind in mehr als einer Hinsicht so interessant, daß sich ihre Wiedergabe lohnt. Vitali stellt fest, daß für ihn persönlich der Tag, an dem er die Lektüre von Didons Leben Jesu beendet und den vier Evangelien den Ehrenplatz in seiner Bibliothek angewiesen habe, ein Wendepunkt in seinem Leben gewesen sei; was der Schulunterricht und die sonntägliche Predigt ihm nicht zum Bewußtsein gebracht habe, das habe die Lesung des Lebens Jesu nach den Evangelien in ihm bewirkt: »Von jenem Tage an fühlte ich, daß wenn auch die Wissenschaft nicht alle Bedürfnisse meines Geistes befriedigen kann, ich doch genug Licht haben werde, um mich nicht in den Finsternissen der Verzweiflung zu verirren; von diesem Tage an fand ich langsam den Weg der Arbeit, der Pflicht, der Liebe, der Freude, des Friedens wieder, den Weg, auf welchem man, wenn man fällt, immer wieder eine zarte und unsichtbare Hand findet, die uns aufhilft und vorwärts drängt...«

Ähnliche Erfahrungen seien nicht mehr selten. »Die vielfach durch Kritik und Zweifel beunruhigten Seelen kommen nicht zur Ruhe, bevor sie tiefe Züge aus der reinen Quelle getan haben, die im Evangelium sprudelt.« Für solche Seelen vermöge alle theologische und apologetische Mühe kein festes Fundament zu legen. Ohne die Rückkehr zu den Quellen, meint Vitali, haben Überlieferung und Autorität keinen nachhaltigen Einfluß auf unser Gewissen, das sich infolge der äußeren Freiheit unserer Zeit auch in religiöser Hinsicht immer mehr individualisiert.« Er fügt bei, diese Erscheinung habe nicht überall dieselben Ursachen, unsere Zeit habe aber viel Ähnlichkeit mit dem Zeitalter, in welchem der hl. Franziskus für sich und seine Brüder den Glauben wiedergefunden habe, nachdem er in der Portiunkulakapelle das vergessene Wort von Christus gehört habe....

Ob damit die Lage richtig geschildert ist, ob die Erfahrungen des Berichterstatters von anderen bestätigt, seine Erklärungen auf die Verhältnisse in Deutschland angewandt werden können, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, daß in Italien und Rom schon mit Rücksicht auf die Propaganda der (meist englischen und amerikanischen) Sekten die Verbreitung der Evangelien als ein Bedürfnis empfunden wird und daß eine religiöse Gesellschaft nicht bloß mit kirchlicher Gutheißung, sondern mit wirksamer Unterstützung der höchsten kirchlichen Autoritäten diesem Bedürfnis entgegenzukommen sucht.

Der Plan zur Gründung der »Frommen Gesellschaft vom hl. Hieronymus zur Ver-

breitung der hl. Evangelien« (zunächst, aber nicht ausschließlich in Italien) wurde von einer kleinen Gruppe von Geistlichen im Oktober 1900 in Rom beraten und festgestellt. Klugerweise sah man von aller Reklame schon darum ab, weil man noch mit dem Mißtrauen solcher katholischer Kreise rechnen zu müssen glaubte, »die leider noch gewöhnt sind, in der privaten Lektüre der Bibel das gefährliche Kennzeichen einer protestantischen Neigung zu sehen«.

Bereits nach zwei Jahren konnte die Gesellschaft (Pia Società di S. Girolamo) unter dem Ehrenvorsitz von Kardinal Mocenni und dem wirklichen Vorsitz von Msgr. Della Chiesa ins Leben treten und sich mit einer in der vatikanischen Druckerei hergestellten neuen Übersetzung der Evangelien und der Apostelgeschichte einführen. Es handelte sich um eine in jeder Hinsicht musterhafte Volksausgabe (etwa 500 Seiten) zu dem unerhört billigen Preis von 20 Centesimi für das ungebundene Exemplar. Eine deutsche Zeitschrift charakterisierte das Unternehmen mit den Worten: »Die Übersetzung ist völlig neu angefertigt von einem hervorragenden Exegeten; sie ist in gutem, flüssigem und leicht verständlichem Italienisch gehalten; alle erklärungsbedürftigen Stellen sind mit knappen Anmerkungen von dem trefflichen Bibelforscher P. Genocchi versehen. Weiterhin dienen mehrere Abbildungen und Karten noch zur Erläuterung des Inhalts. Ausführliche Sach= und Namensregister, genaue Verzeichnisse der Perikopen für das ganze Kirchenjahr, nach römischem wie ambrosianischem Ritus erhöhen den praktischen Wert des Büchleins, dessen Druck klar und sehr gut lesbar ist.«

Aufnahme und Erfolg waren über Erwarten günstig. Der Episkopat nahm sich der Sache mit Wärme, teilweise mit Begeisterung an. Pius X., soeben auf den päpstlichen Stuhl erhoben, segnete am 29. November 1903 das Werk und seine Vertreter »mit beiden Händen und von ganzem Herzen.« »Je mehr man das Evangelium liest«, — so sprach er nach dem Osservatore Cattolico vom 2. Dezember 1903 — »desto mehr lebt der Glaube auf. Das Evangelium ist das Buch aller und für alle. Ich habe unter dem Volke gelebt und kenne seinen Geschmack, seine besonderen Bedürfnisse .... Man sagt gewöhnlich, der Bauer, der nicht einen sehr aufgeweckten Geist habe, ziehe aus der Lektüre des Evangeliums keinen Nutzen. Das ist falsch. Die Landleute haben einen aufgeweckteren Geist und feineren Sinn als man gemeinhin glaubt. Sie lesen gern die Berichte des Evangeliums und wissen davon eine passende und oft bessere Anwendung zu machen, als gewisse Prediger. Es gibt viele gute Andachtsbücher, es gibt auch Exercitienbücher für den Klerus, aber nichts Besseres als das Evangelium; das ist das wahre Buch der geistlichen Lesung, der Betrachtung, der Exercitien ....« Als Patriarch von Venedig hatte Pius X., wie er selbst erzählte, in den letzten drei Monaten 5000 Exemplare der neuen Volksausgabe der Evangelien verschenken lassen. Im ganzen hat die Gesellschaft während der drei ersten Jahre ihres Bestehens 13 Auflagen dieser Volksausgabe zu je 30,000 Exemplaren ausgegeben und im übrigen 60,000 Exemplare einer Sonderausgabe des Matthäusevangeliums und 30,000 einer solchen des Lukasevangeliums à 1 Sou verkauft.

In einem gerade vor Jahresfrist (Mai 1905) erstatteten Referate über den Stand und

die Absichten der Gesellschaft nahm der geistige Leiter der Gesellschaft, P. Genocchi, u. a. auf die sogenannten Bibelverbote der Vergangenheit und auf die Praxis Bezug, die sich in den letzten Jahrhunderten gebildet hat. Die Beschränkungen und Kautelen — denn nur um solche, nicht um allgemeine Verbote handelt es sich —, mit denen die kirchliche Autorität, zuletzt noch durch die IV. Indexregel von 1564, das Bibellesen umgeben hat, erklären sich aus den Verhältnissen der Zeit und verdienen keinen Tadel. Aber die Praxis, die dazu geführt hat, den Laien das Lesen der Bibel überhaupt als verboten oder doch gefährlich und bedenklich erscheinen zu lassen, hat ihre großen Schattenseiten. Die Stellungnahme der kirchlichen Autorität zu dem Werke der Verbreitung der Evangelien hat nunmehr dem oft gehörten Vorwurf, es sei dem Katholiken nicht erlaubt, das Wort Gottes (die Worte Christi) zu lesen, allen Boden und auch den letzten Schein von Berechtigung entzogen. Das gibt Grund zu der Hoffnung, daß allmählich Vorurteile und Mißtrauen schwinden werden, die einer Annäherung, ja Wiedervereinigung der von der Kirche getrennten Christen bisher im Wege gestanden haben. Professor Briggs von dem Union Seminary in New York, einer der hervorragendsten Vertreter der konservativ-protestantischen Bibelwissenschaft, hat mit der Volksausgabe der Gesellschaft in der Hand seinen erstaunten Zuhörern die Grundlosigkeit der gegen die katholische Kirche wegen ihres Bibelverbotes erhobenen Anklagen ad oculos demonstriert. Die Leitung der Gesellschaft ist bereits im Besitz zahlreicher Zuschriften von Nichtkatholiken aus England, Amerika, Deutschland, Rußland, die ihre Verwunderung und Befriedigung darüber ausdrücken, daß eine solche Ausgabe der schönsten Teile des Neuen Testamentes in der päpstlichen Druckerei hergestellt und unter den Augen, ja mit wiederholter Gutheißung und tatkräftiger Unterstützung des Papstes und der Bischöfe massenhaft verbreitet werden konnte. Die Londoner Bibelgesellschaft erklärt, daß sie fortan für italienische Katholiken nur die neue kirchlich approbierte Ausgabe führen und die Verbreitung protestantischer Ausgaben einstellen werde ....

Inzwischen ist die Società di S. Girolamo dazu fortgeschritten, in einzelnen römischen Kirchen eine Art »Bibelstunden« einzuführen. Der Priester erklärt den Versammelten, die ihr »Evangelium« zum Teil in Händen haben, in einfacher Weise die evangelischen Perikopen. Die Zeiten eines hl. Chrysostomus, Ambrosius, Augustinus, Gregor I. scheinen wieder aufzuleben — dem Volke wird in Homilien das Brot des göttlichen Wortes gebrochen. — Soweit unser Gewährsmann.

° ° °

Die zuletzt erwähnte »Neuerung« erinnert uns an die »Predigten über die hl. Schrift«, welche P. Finetti S. J., einer der bedeutendsten Kanzelredner des 19. Jahrhunderts, vor 50 Jahren in der Kirche al Gesù in Rom gehalten und im Druck veröffentlicht hat. Der zweite Band, das Neue Testament umfassend, erschien in deutscher Übersetzung 1858 bei Herder, 2. Aufl. 1862. Es sind schlichte Homilien, die sich eng an den biblischen Wortlaut anlehnen, sich auf einfache Erklärungen, Umschreibungen und Anwendungen beschränken, »um in die Gemüter neues Licht für die Kenntnis der Evangelien und

in die Herzen lebendige Affekte wahrer Frömmigkeit einzugießen«. Warum der angekündigte erste Band, der das Alte Testament behandeln sollte, nicht erschien, wissen wir nicht. Es will uns scheinen, als ob die Verhältnisse in Deutschland damals wie noch heute in Bezug auf den religiösen Volksunterricht und die Predigtweise anders lagen als in Italien. Das ist zur richtigen Beurteilung der obigen Ausführungen wohl im Auge zu behalten. Um so mehr ist beachtenswert, daß auch außerhalb Italiens die von Innozenz III.[1]) als löblich bezeichnete »Begierde, die Hl. Schrift zu kennen und sich dadurch zu erbauen« immer stärker und allgemeiner zutage tritt. Es sei nur erwähnt, daß Frankreich und England schon seit geraumer Zeit ihre zweckmäßigen und billigen katholischen Volksausgaben des Neuen Testaments haben und daß in Frankreich auch eine der Società di S. Girolamo ähnliche, von Leo XIII. belobte Organisation besteht (Oeuvre catholique de la diffusion du St. Evangile, Verdun), über deren Umfang und Erfolg uns allerdings keine näheren Angaben vorliegen. Auf dem III. Plenarkonzil zu Baltimore haben die amerikanischen Bischöfe bereits 1884 das Mahnwort erlassen: »Der teuerste Schatz in einer jeden Hausbibliothek wird die Bibel sein und bleiben. Ihr alle kennt die Worte Pius VI. an den Erzbischof von Florenz: »Die Gläubigen sollen zur Lektüre der Hl. Schrift ermuntert werden, denn sie enthält die reichsten Quellen, die jedem geöffnet sein sollen, um Reinheit der Sitten und Lehre daraus zu schöpfen und die in unserer Zeit so weit verbreiteten Irrtümer auszutilgen! Wir hoffen, keine Familie werde einer genauen Übersetzung der Hl. Schrift entbehren.« In Deutschland ist die löbliche Begierde, die Hl. Schrift zu kennen, im letzten Vierteljahrhundert zunächst in den Kreisen der Ut omnes unum-Bewegung und des von Julie von Massow gegründeten Psalmenbundes geweckt, genährt und gepflegt worden. An der Wende des 19. Jahrhunderts haben ihr zuerst vereinzelte bischöfliche Kundgebungen — von Bischof Keppler 1898 und Korum 1899, der oberrheinischen Bischöfe 1901 — Vorschub geleistet und in den letzten Jahren hat sie die ganz unzweideutige und nachdrückliche Gutheißung und Förderung des gesamten deutschen Episkopates sowie des Papstes erhalten.

1) In dem bekannten Schreiben an den Bischof von Metz, das lange als ein mittelalterliches Bibelverbot zitiert worden ist.

Ein äußerer Anlaß machte es den Hirten der Kirche zur Pflicht, ihre mahnende und warnende Stimme zu erheben. Von gegnerischer Seite erging (1901) der Ruf an die Katholiken: Lest die Bibel, die euch eure Kirche vorenthält. Es bildete sich eine »Gesellschaft zur Ausbreitung des Evangeliums unter den Katholiken« (Deutschlands), die alsbald die Aussendung besonderer Evangelisten, Bibelboten und Kolporteure zur Verbreitung der Hl. Schrift in ihr Programm aufnahm. Da erging von seiten der oberrheinischen Bischöfe an den Klerus die Weisung, dem Treiben der Bibel- und Traktätchenkolporteure, die vorgeben, dem katholischen Volke die Bibel bringen zu wollen, müsse durch Verbreitung von katholischen, kirchlich-approbierten und mit Anmerkungen versehenen Ausgaben der Hl. Schrift, besonders des Neuen Testaments, und guter katholischer Hausbücher begegnet werden; auch solle »in Predigt und Katechese die Lehre von der Hl. Schrift eingehend behandelt, die Anschaffung der approbierten

Ausgabe des Neuen Testaments empfohlen, das Volk unter den bekannten Kautelen zum Lesen der Hl. Schrift aufgefordert und angeleitet werden«. Das gab mir Veranlassung, vier Predigten über das Lesen der Hl. Schrift, auf die ich bei meiner Beschäftigung mit Colmars Leben und Werken aus Anlaß des im Jahre 1902 bevorstehenden Jahrhundertgedächtnisses seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl zu Mainz aufmerksam geworden war, neu herauszugeben[1].) Sie behandeln die Fragen: 1. Was ist die Hl. Schrift? 2. Darf der katholische Christ die Hl. Schrift lesen? 3. Wie soll man die Hl. Schrift lesen? 4. Von der Behutsamkeit der Kirche beim Dahingeben der Hl. Schrift in die Hände ihrer Kinder. Schon die Tatsache schien mir beachtenswert, daß ein Mann wie Colmar bei seinen Bemühungen um die Restauration und Hebung des religiösen Lebens dem Gegenstand Aufmerksamkeit geschenkt und Bedeutung beigemessen hat. Nicht minder die Art und Weise, wie er ihn homiletisch und apologetisch behandelt hat. Sind doch gerade diese Predigten über das Bibellesen neben den bekannten Musterpredigten über das Lesen schlechter Bücher für die Geist und Gemüt ansprechende, eindrucksvolle Predigtweise Colmars besonders charakteristisch, ein seltenes, in der deutschen Predigtliteratur des 19. Jahrhunderts vielleicht einzig dastehendes Beispiel einer homiletischen Behandlung dieses Themas, an welchem überdies handgreiflich gezeigt werden konnte, daß es keiner »Reformideen« bedürfe, ja daß in Bezug auf Bibelverbot und Bibellesen nach der negativen und positiven Seite kaum etwas Neues zu sagen war. In einer längeren Einleitung suchte ich die Bedeutung der wieder aufgetauchten Frage des Bibellesens in der katholischen Kirche darzulegen, verschiedene Bedenken zu zerstreuen, die voraussichtlich erhoben werden konnten, und einen Überblick über die literarischen Hilfsmittel zu geben. An einigen wenigen Stellen hatte ich die Ausführungen Colmars, weil in ihren geschichtlichen Voraussetzungen nicht ganz zutreffend oder im Ausdruck minder genau, durch Anmerkungen berichtigt und ergänzt. Das alles vermochte indessen gewisse Mißverständnisse nicht hintanzuhalten. In die Freude, die mir die Beschäftigung mit Colmars Leben und Schriften bereitete, fiel ein Tropfen Wermut, als ich mich in die Notwendigkeit versetzt sah, den zum Druck bestimmten Predigten über das Lesen der Hl. Schrift im Nachwort eine ausführliche Apologie beizugeben.

[1]) Paderborn-Mainz 1902; Schöningh, 127 S. M. 1.

Welche Umstände das mit sich brachten, mag hier auf sich beruhen. Ich hatte aber die Genugtuung, unwidersprechlich feststellen zu können, daß Colmar durchaus nicht von »einer falschen Richtung seiner Zeit« beeinflußt war, daß er vielmehr die allgemeinen kirchlichen Grundsätze über das Bibellesen in einer den Zeitumständen entsprechenden Weise dargelegt und zur Anwendung gebracht hat. Heute ist meine Genugtuung noch größer, weil die Entwicklung der Dinge binnen weniger Jahre meine Auffassung glänzend bestätigt hat. Was heute von Pius X., vom gesamten Episkopat gutgeheißen und gefördert, was von Gelehrten, Apologeten in Friedensblättern und Pastoralzeitschriften gleichsam von den Dächern gepredigt wird, das läßt sich Satz für Satz aus den Predigten Colmars belegen. Man möchte sagen, Colmar sei seinerzeit um ein Jahrhundert vorausgeeilt, wenn man nicht wüßte, daß er nur die Grundsätze

der heiligen Väter, die weisen und maßvollen Anweisungen Fenelons (gegenüber den Übertreibungen Quesnells), die Überlieferungen des alten Straßburger Seminars, die Weisungen Pius VI. auf die besonderen Verhältnisse, in denen er als Bischof zu wirken berufen war, in ebenso geschickter als energischer Weise anzuwenden bemüht war. Denn was will, was predigt Colmar von der hl. Schrift? Er will zur Hochschätzung und Verehrung des Wortes Gottes anleiten; die göttliche Wahrheit, die es enthält, soll den Verstand des Christen erleuchten, sein Herz bessern; die Beispiele von der Güte und Gerechtigkeit Gottes sollen ihn anziehen und schrecken; er soll aus dem Evangelium Jesus kennen und lieben lernen; keine Weltweisheit kann diese Wahrheit ersetzen oder in Schatten stellen. In dem geschriebenen Worte Gottes finden wir, was den Geist und das Herz beruhigt, erleuchtet, tröstet, aufrichtet – eine reine, göttliche Quelle, an der wir uns unentgeltlich ersättigen können. Dieses Buch ist uns nicht verschlossen, wir können es um ein geringes in unserer Muttersprache haben, als Eigentum zu Hause besitzen, uns in demselben unterrichten, trösten, ermuntern, heiligen. Es gibt kein allgemeines, unbeschränktes Bibelverbot für den katholischen Christen; das beweist die Geschichte, die auch dartut, daß die Vernachlässigung des Wortes Gottes immer zum Verderben der Religion und der Sitten führte und daß der Mißbrauch der hl. Schrift zu Spaltungen, Ketzereien, Sittenlosigkeit führte. Die Bischöfe und Seelsorger können ihren Untergebenen ohne Anstand erlauben, die hl. Schrift zu lesen, nur immer vorausgesetzt, daß es solchen allein verboten bleibt, welche dieses Lesen aus Unfähigkeit oder Bosheit zu ihrem eigenen Schaden und zum Schaden anderer mißbrauchen könnten. Wer die hl. Schrift lesen will, muß sie aus der Hand der Kirche empfangen, nach dem Sinne der Kirche verstehen; er muß sie lesen mit äußerer und innerer Ehrfurcht, mit lebendigem Glauben, mit dem Verlangen, täglich vollkommner und Gott wohlgefälliger zu werden; die fromme Seele, die einmal die Süßigkeit des göttlichen Wortes gekostet hat, weiß immer, namentlich am Sonntag die Zeit zur Lesung zu finden und opfert gern andere Unterhaltungen, mit denen man die Zeit so leicht vertändelt ... Namentlich die hl. Evangelien, die Geschichte der Apostel und ihre Briefe sind für alle geschrieben und werden für alle an Sonntagen in der Kirche verlesen. Die geistlichen Vorsteher können nicht genug darauf dringen, daß dieses heilige göttliche Buch mit Nutzen gelesen werde; sie sollen den Wunsch äußern, daß jeder Hausvater die hl. Schrift besitze und zu gewissen Stunden den Seinen etwas daraus vorlese, keinen Tag vorübergehen lasse, ohne einen Abschnitt der hl. Schrift zu lesen. Möchte doch das heilige Buch oder solche Bücher, die in seinem Geiste geschrieben sind, die verderblichen, gott- und sittenlosen Bücher aus den Häusern und Händen der Christen verdrängen.

Aber die Kirche geht behutsam zu Werk, wenn sie die hl. Schrift ihren Kindern in die Hände gibt. Die Folgen »einer unbehutsamen, verschwenderischen Bibelausteilung« sind immer schlimm gewesen: Die Gemüter entzweiten sich, der Friede der Kirche wurde gestört, das Wort Gottes entkräftet, der Glaube zugrunde gerichtet. Die Kirche schätzt das geschriebene Wort Gottes, aber nicht minder das ungeschriebene, öffentliche, lebendige Wort Gottes, ohne welches das erstere ein schweigender Buchstabe, eine

Hülle ohne Leben wäre; sie schätzt den Buchstaben als einen kostbaren Samen, der aber in die Erde geworfen, des Lichtes, der Wärme, der Sonne des öffentlichen Lehramtes bedarf, um zur Entwicklung, zum Wachstum und zur Reife zu kommen. Deshalb ist das Lesen der Hl. Schrift von seiten der Laien zum Seelenheil nicht unumgänglich notwendig und wenn die Kirche es empfiehlt, so sucht sie durch den Unterricht dazu vorzubereiten und fähig zu machen. Sie gibt ihren Kindern die Hl. Schrift mit der Behutsamkeit einer liebevollen, erfahrenen Mutter, die weiß, daß man auch das tägliche Brot den Kindern nicht überlassen könne, sondern es ihnen vorschneiden müsse. Gott hat in seinem heiligen Wort Licht und Schatten so vermischt, daß die, so eines demütigen, reinen, gelehrigen Herzens sind, nichts als Wahrheit und Trost, diejenigen aber, die eigensinnig und vermessen sind, nichts als Irrtum und Unglauben in demselben finden werden.... Dies die Kerngedanken der Predigten Colmars über die Hl. Schrift.

Wir haben keine Nachrichten über die Wirkung der Predigten Colmars, über den Erfolg seiner Bemühungen. Ohne Zweifel durfte er eine gewisse Empfänglichkeit wenigstens bei einem guten Teil seiner Zuhörer voraussetzen. Denn von alters her war im Mainzer Land die Bibel nicht unbekannt und die der Revolution vorhergegangene Aufklärung hatte mit Bezug auf den Gegenstand manche Anregung gegeben, nicht ohne in starke Einseitigkeiten und Übertreibungen zu fallen. Es fehlte auch nicht an Hilfsmitteln. Noch gehörte die alte »Katholische Mainzer Bibel« (1734 in Straßburg, 1740 in Mainz neu aufgelegt) in vielen katholischen Familien zum Hausinventar; auch waren »Surrogate«, die nach Colmars richtiger Meinung die Vollbibel ersetzen konnten, reichlich vorhanden; wenige Jahre nach Colmars Tod nennt der »Katholik« (1821, II, 225 ff.) als solche eine Handbibel von Kirchsteiger, Werke von Sacy, Gruber, Overberg, Chr. v. Schmid u. a., namentlich Goffinés Hauspostille, »ein wahrhaft nützliches und lehrreiches Hausbuch für gemeine Leute«. Läßt sich nach dem sonstigen Eindruck der Predigten Colmars urteilen, so können auch die über das Lesen der Hl. Schrift nicht ohne Wirkung geblieben sein. Remling bezeugt: »Wer aus dem Munde Colmars nur eine einzige Ansprache oder Predigt gehört hatte, konnte dieselbe während seines ganzen Lebens nicht mehr vergessen«. Das erscheint glaublich, wenn das Urteil eines edeldenkenden, der Ut omnes unum-Bewegung nahestehenden evangelischen Pfarrers richtig ist, der mir im Herbst 1902, nachdem er die fraglichen Predigten gelesen hatte, schrieb: »Dieser treffliche Mann war mir bekannt; ich habe über ihn vernommen, wie er während der französischen Revolution mit unerschütterlichem Mute an seinem Wirken festhielt und den Kranken unter Todesgefahren die Tröstungen des Christentums brachte.

Nun lernte ich ihn auch als Prediger kennen. Wie ansprechend, wie herzandrängend redet er; welche Ehrfurcht vor der Hl. Schrift, als dem Worte Gottes, beseelte diesen seltenen Mann! Lebendigkeit und Innigkeit wohnt seinen Predigten inne. Seine Gedanken erschließen sich immer zu warmen, lebensvollen Empfindungen. Ein heiliger Ernst waltet in den Reden Colmars. Es spricht sich darin eine Wehmut aus, die aber gesund ist, weil sie immer als ein Stachel auf die Gewissen der Zuhörer zurückfällt.

Colmars Rede dürfte hinsichtlich ihrer eindringenden Schärfe ihresgleichen suchen. Da Colmar immer zugleich mit Empfindung arbeitet, so klingen seine Predigten wie Musik im Herzen, durch und durch Melodie, einfach, klar und scharf ins Gehör fallend, wie die eines Chorals oder Volksliedes. Colmars Darstellung ist beweglich und warm, ungekünstelt, natürlich. Besonders tritt bei Colmar die treffliche Eigenschaft hervor, daß er mit seinem individuellen Bewußtsein ganz sicher im Gesichtskreise, in der Gesinnung, Stimmung und in den Verhältnissen der Zuhörer steht. Alle Gedanken und Empfindungen stellt er in konkreter Fassung dar; nichts gibt er den Zuhörern in abstrakter Allgemeinheit.

Von Herzen freue ich mich darüber, was in Ihrer Kirche hinsichtlich der Kenntnis und des Verständnisses der Hl. Schrift geschieht. Und es sind bereits viele Mittel und Wege gezeigt, wie die Erweiterung und Vertiefung der Kenntnis des göttlichen Wortes zu erzielen ist. Es ist auch in dieser Beziehung Erstaunliches geleistet worden. Alle, denen die Hl. Schrift Gottes Kraft und Gottes Weisheit ist, die den Sohn Gottes und sein Werk bekennen und lieben — hier auf heiligem Boden sind wir alle eins, sind wir einander nicht fremd, hier gibt es nur Jünger, die zu den Füßen des göttlichen Erlösers und seiner heiligen Apostel sitzen, hier gewöhnen wir uns am leichtesten an den Herzenswunsch unseres Herrn: »Daß alle eins seien!«

° ° °

Die Nachwirkungen dessen, was Colmar, Sailer, Wittmann, Kistemaker u. a. durch Wort und Beispiel gepredigt hatten, lassen sich in Literatur und Volksleben bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein verfolgen. Die Entstehung und Verbreitung der (übrigens nicht als Volksbuch gedachten) Bibelübersetzungen von Allioli und Loch-Reischl und ihrer verschiedenen Teile (Psalmen, Neues Testament; auch eine Volksausgabe der Alliolischen Vollbibel erschien mit verkürzten Anmerkungen; sogar ein Auszug aus dem Alten Testament für die reifere Jugend und das gemeine Volk, Landshut 1843, fehlt nicht), die Homilienform der Sonntagspredigt, die Verbreitung von Hauspostillen, Gebet- und Erbauungsbüchern in mehr oder weniger engem Anschluß an den Inhalt und die Sprache der Hl. Schrift gehören hierher. Die zahlreichen Schriften und Andachtsbücher von M. A. Nickel und mehrere der besten Werke von J. B. Hirscher (Betrachtungen über die sonntäglichen Episteln und Evangelien) können als Ausläufer dieser Geistesrichtung bezeichnet werden. Prälat Dr. Schneider erzählt gelegentlich mit Vergnügen von dem Eindruck, den die in seiner Jugendzeit beliebten Predigt-Homilien, mögen sie auch nicht immer reine Muster gewesen sein, auf ihn gemacht haben. In Süddeutschland hat noch zu Anfang der sechziger Jahre »der Verein zur Verbreitung guter Bücher es als seine Aufgabe erkannt, seine Tätigkeit auch dem besten aller Bücher, der Hl. Schrift zuzuwenden«; er hat die recht gute Übersetzung des Neuen Testaments von Weinhart (1865) veranlaßt, ohne freilich einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen; eine zweite Auflage erschien erst 1899, allerdings auf »in der letzten Zeit häufig gewordene Nachfrage«.

Aber die Zeiten ändern sich und mit ihnen die Menschen. Allmählich vollzog sich

ein gewisser Umschwung, nicht in den grundsätzlichen Anschauungen, wohl aber in der praktischen Handhabung und Auslegung der Kautelen, mit denen das Lesen der Bibel für die Menge der Gläubigen umgeben sein muß. Die Ursachen dieses Umschwungs lassen sich leicht erkennen: Die Propaganda der protestantischen Bibelgesellschaften, die Übertreibungen und Irrungen eines Leander von Eß, Goßner, Wessenberg u. a., die Mißerfolge und üblen Erfahrungen des edlen Wittmann u. a., die wissenschaftlichen und praktischen Kontroversen mit dem Protestantismus in seinen verschiedenen Phasen, nötigten dazu, mehr die katholische Glaubensregel und die Gefahren, ja Mißbräuche, zu betonen, die unzeitiges Bibellesen mit sich bringen kann und nicht selten mit sich gebracht hat (vgl. schon die Vorrede zu Alliolis Bibelwerk von Bischof G. Th. Ziegler). Der Aufschwung, den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die wissenschaftliche Theologie, das religiös-kirchliche Leben, das katholische Bewußtsein nahm, die Verbesserungen, die der Jugendunterricht in Schule und Kirche durch Einführung neuer Katechismen und Lehrbücher für die biblische Geschichte ebenso wie in methodischer Hinsicht erfuhr, die Veränderungen und Fortschritte, die sich auf dem Gebiete des Preßwesens, speziell der religiösen Erbauungs- und Unterhaltungsliteratur vollzogen, auch die negativen Rückwirkungen, welche die Willkür der rationalistischen Bibelkritik auf das katholische Empfinden hervorbrachte, führten dazu, daß das Prinzip der kirchlichen Autorität, die systematische Unterweisung in der Glaubens- und Sittenlehre in den Vordergrund gestellt wurde und die unmittelbare Beschäftigung mit der Hl. Schrift für die Laien im großen und ganzen entbehrlich, wenn nicht gar bedenklich erschien.

Es wäre eine interessante Aufgabe, dies im einzelnen an der Hand der einschlägigen Literatur des 19. Jahrhunderts nachzuweisen, wozu hier nicht der Ort ist. Die Folge war eine Praxis der religiösen Unterweisung und Lektüre, die sich auf Bruchstücke aus der Hl. Schrift beschränkte, die unmittelbare Beschäftigung mit derselben für Laien auf ein Mindestmaß herabsetzte und die Kautelen so sehr betonte, daß vielfach das Bibellesen als eine verbotene oder wenigstens bedenkliche und mit dem gefährlichen Kennzeichen einer protestantischen Neigung behaftete Sache erscheinen konnte. Jedenfalls läßt sich, wie ich S. 5 der obenerwähnten Schrift bemerkte, nicht verkennen, daß eine gewisse Zurückhaltung, um nicht zu sagen Ängstlichkeit, und auch manche Unklarheit in diesem Punkte sich eingebürgert hat, die eine nicht zu unterschätzende Gefahr in sich birgt. Die inzwischen rasch fortgeschrittene Entwicklung des 19. Jahrhunderts hat im Protestantismus eine tiefgehende Erschütterung des Bibelglaubens mit sich gebracht, die nicht ohne alle Rückwirkung auf katholische Kreise bleiben konnte. Der Triumphzug des Materialismus und Darwinismus, der destruktiven Bibelkritik, der wirtschaftliche Aufschwung, der den materiellen Interessen ein gewisses Übergewicht verlieh, der Kulturkampf mit seinen unseligen Folgen, die Entwicklung des niederen und höheren Schulwesens, die Umgestaltung des sozialen Lebens mit seinen Rückwirkungen auf das Familienleben, der Sozialismus, die Presse mit ihrem unheimlichen Einfluß auf die Massen — alles das und vieles andere hat Veränderungen, Schwierigkeiten, Gefahren für die religiöse Unterweisung, für das religiös-kirchliche Leben mit

sich gebracht, die hier nur angedeutet zu werden brauchen. So begegnen wir gegen Ende des Jahrhunderts auf der einen Seite dem Siegesruf: Das Konversationslexikon hat die Bibel verdrängt, wenigstens in den Kreisen von Bildung und Besitz; auf der anderen Seite der Klage, daß die Kenntnis der biblischen Geschichte, der evangelischen Perikopen sich verringere, daß die biblische Geschichte aufgehört habe, in vielen Familien Haus- und Lesebuch zu sein, daß die biblische Predigt in Abgang gekommen sei. Unter solchen Umständen war eine Erweiterung und Vertiefung der Kenntnis der Hl. Schrift nicht zu erwarten. In der Tat konnte das Fazit am Ausgang des 19. Jahrhunderts unwidersprochen in folgenden Sätzen gezogen werden: »Der Inhalt der biblischen Bücher Altes und Neues Testament ist leider unseren gebildeten Laien nur in geringem Maße bekannt, selbst der Inhalt der historischen Bücher; von den prophetischen Büchern und Lehrschriften kennt man höchstens die in den neuesten Gebetbüchern und in der katholischen Liturgie, soweit ihr die Laien folgen, vorkommenden.«

»Was die Beschäftigung mit der Bibel angeht, so ist mir nur ganz selten ein katholischer Laie gebildeten Standes begegnet, der von Zeit zu Zeit in der Bibel las; auch die Erklärung der sonn- und festtäglichen Evangelien, wie sie die (im gewöhnlichen Volke noch stark verbreitete) Handpostille bietet, findet man leider recht selten gerade bei den gebildeten katholischen Laien.«[1]) Somit hat Hansjakob nicht gar so unrecht, wenn er über dieses Thema in seiner Schrift »Stille Stunden« (S. 312) sich also vernehmen läßt: »Wir Katholiken kennen und lesen die Bibel viel zu wenig, trotzdem sie als Gottes Wort und Gottes Offenbarung von unserer Kirche anerkannt ist. Es kommt dies zweifellos daher, daß die Reformatoren ihre Lehre einzig auf die Bibel stützten, weshalb dieselbe in katholischen Kreisen als ein Werkzeug der »Ketzer« angesehen und vernachlässigt wurde. In unseren Tagen, wo manche protestantische Theologen auch die Heilige Schrift nichts mehr gelten lassen wollen und sie zerzausen, so gut sie können, sollten wir Katholiken dieselbe um so eifriger lesen und verteidigen.« Die in dem letzten Satz enthaltene Andeutung möchte ich dahin ergänzen, daß die wissenschaftliche und populäre Apologie gegenüber den zahllosen Angriffen und Einwänden sich weit mehr mit biblischen Gegenständen befassen muß, als früher und daß sie dabei keine größere Schwierigkeit, kein schlimmeres Hindernis findet als Unwissenheit in diesen Dingen.

1) Monatsblätter für den katholischen Religionsunterricht an höheren Lehranstalten 1900, S. 10. Hoffmann, Die Hl. Schrift (1902), S. 142.

Ein Erklärungs- und Entschuldigungsgrund für die hiermit konstatierte bedauerliche Erscheinung muß schließlich noch erwähnt werden, der für die Zukunft keine Geltung mehr haben wird: Der Mangel an geeigneten Übersetzungen und Ausgaben der Hl. Schrift, namentlich des Neuen Testaments.

Es war im Herbst 1898, daß der selige Superior Simonis-Oberbronn mir die Frage vorlegte, welche deutsche, den kirchlichen Vorschriften entsprechende (also mit Erklärung und Gutheißung versehene) Ausgabe des Neuen Testaments einem deutsch-amerikanischen Seelsorger empfohlen werden könne; sie solle zu billigem Preise an die Gläubigen abgegeben werden, die den Wunsch hätten, das Evangelium zu lesen.

Die Frage setzte mich in Verlegenheit und brachte mir zum Bewußtsein, daß hier in der Tat eine Lücke, ein schreiender Mangel vorliege. Ich wußte nur die Sonderausgabe der Evangelien von Allioli und die Übersetzung von Weinhart zu nennen, beide für den bezeichneten Zweck entschieden zu voluminös und zu teuer. Die Antwort, die Simonis auf meine unbefriedigende Auskunft hin von seinem amerikanischen Freunde erhielt, lautete so derb und respektwidrig, daß ich sie hier nicht wiedergeben mag. Aber der Mann hatte recht: wenn es erlaubt und nützlich ist — unter Wahrung der kirchlichen Kautelen — die Hl. Schrift zu lesen, so ist es eine Aufgabe der kirchlichen Fürsorge, denen, die guten Willens sind, die Möglichkeit dazu zu bieten durch Schaffung geeigneter, billiger Ausgaben. Damit ist auf katholischem Boden die Frage des Bibellesens gelöst und wir stehen wieder vor dem Punkt, von dem wir ausgegangen sind: dem Werk, das für Italien die Società di S. Girolamo vollbracht hat. Wie steht's damit zurzeit im deutschen Vaterland?

Gut, sehr gut. Wir haben seit Beginn des neuen Jahrhunderts in Theorie und Praxis über Erwarten gute Fortschritte gemacht. Vor allem ist die zeitgemäße und treffliche Neubearbeitung der quasi-offiziellen katholischen deutschen Bibelübersetzung von Allioli durch P. Arndt, S. J., zum Abschluß gekommen. Sie weist namentlich im Neuen Testament eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung der in der früheren Ausgabe mitunter etwas dürftigen Erklärungen auf. Sodann hat uns Professor Dr. Hoffmann-München 1902 mit einer trefflichen wissenschaftlichen Apologie »der Heiligen Schrift als Volksbuch« beschenkt. Mit reichem, unanfechtbarem Material beleuchtet er die Stellung, welche die Hl. Schrift in der Vergangenheit im theologischen Studium, im religiösen Volksunterricht, im Geistesleben von Kirche und Volk eingenommen hat und die sie in der Gegenwart einnehmen sollte. Seine Darlegung gipfelt in der These, daß die Lesung der Hl. Schrift zwar nicht als die Grundlage, wohl aber als der Schlußstein der religiösen Unterweisung in der katholischen Kirche zu betrachten sei und motiviert das Verlangen nach einer den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechenden »Haus- und Familienbibel«, die der Natur der Sache nach nicht die Vollbibel, sondern nur ein zweckentsprechender Auszug mit den nötigen Erklärungen sein könne. Die Erfüllung des Wunsches folgte zur freudigen Überraschung der Bibelfreunde auf dem Fuße. Als Frucht fünfundzwanzigjähriger Gelehrtenarbeit konnte von 1903 an Professor Dr. Ecker-Trier seine »Katholische Hausbibel« in dreifacher Ausgabe (großer und kleiner Druck, illustrierte Ausgabe) vorlegen, die in Hinsicht auf inneren Gehalt — Übersetzung, Auswahl und Anordnung des Stoffes, Gediegenheit und Zweckmäßigkeit der Erklärung — als ideal bezeichnet werden kann. Als Auszug und Bearbeitung kennzeichnet sich diese Bibel fürs Volk dadurch, daß sie den Stoff in sinngemäß abgeteilten Lesestücken, den biblischen Text in sinngetreuer, aber nicht immer buchstäblicher Übersetzung, die historischen Parallelberichte im Alten wie im Neuen Testament in Weise einer sorgfältigen (Evangelien-)Harmonie, den Inhalt der didaktischen und prophetischen Bücher des Alten Testaments in systematisch geordneter Weise darbietet. Die einmütige Gutheißung, die begeisterten Lobsprüche und Empfehlungen, die der gesamte deutsche

Episkopat dieser Hausbibel hat zuteil werden lassen, die enthusiastische Aufnahme, die sie in der Presse gefunden, sind handgreifliche Beweise dafür, daß sie einem Bedürfnisse der Zeit entgegengekommen ist, eine brennend gewordene Frage glücklich gelöst hat. Der Massenverbreitung nach dem Muster der protestantischen Bibel steht freilich Umfang und Preis entgegen. Aber um eine solche handelt es sich auch keineswegs: wir wollen und brauchen sie nicht. Wir achten mit Colmar ohne weiteres den Samen verloren, der auf wilden Boden fällt und um mit der Schrift zu sprechen, verloren die Perlen, die man unreinen Tieren vorwirft. Uns genügt, daß die Hausbibel denen erreichbar ist, welche die löbliche Begierde haben, die hl. Schrift zu lesen und sich daran zu erbauen und das ist – richtige seelsorgliche Führung und Belehrung vorausgesetzt – schließlich doch die breite Masse, wenigstens die mittlere und obere Schicht des katholischen Volkes, die für gute Haus- und Erbauungsbücher durchweg Sinn und Mittel hat. Eher kommt – wie in der Natur der Sache liegt und das Beispiel des Auslandes zeigt – für Massenverbreitung das Neue Testament, speziell dessen historischer Teil in Betracht.

Auch dafür ist jetzt trefflich gesorgt durch die Ausgaben von P. Grundl, O. S. B., (der uns auch mit einem deutschen Psalter beschenkt hat; Augsburg, Huttler, beides in zweiter Auflage) und P. Arndt, S. J. (Regensburg, Pustet). Das Allerneueste ist eine vorzüglich ausgestattete Taschenausgabe des Neuen Testaments von Arndt, 620 Seiten mit zwei Kärtchen umfassend, zum Preise von M. 1.20 für das schön gebundene Exemplar. Damit ist wohl der höchste Rekord erreicht, der ohne Unterstützung durch genossenschaftliche Kräfte und Geldmittel erreicht werden kann. Dieser Taschenausgabe des ganzen Neuen Testaments läßt sich die Volksausgabe der Evangelienharmonie von P. Lohmann, S. J., an die Seite stellen, die auf 336 Seiten handlichen Formats das Leben Jesu nach den vier Evangelien in übersichtlicher Weise darstellt (Paderborn 1903). Nennen wir daneben noch die durch typographische Ausstattung und Bilderschmuck ausgezeichneten Einzelausgaben der Evangelien von Gutjahr-Graz (Styria, 1905) und den höchst beachtenswerten Versuch von Terwelp, die »Reden und Briefe der Apostel« in deutscher Nachbildung und Erläuterung dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen (Bonn, Hanstein, 1903), so haben wir die in Betracht kommenden literarischen Hilfsmittel erschöpft und unsere frühere Übersicht (Pred. Colmars, S. 15 ff.) bis zur Gegenwart ergänzt. Zu erwähnen wäre allenfalls noch der sehr beachtenswerte Entwurf einer »Katholischen Schulbibel« von Professor Dr. Ecker, der mit Buchschmuck von Phil. Schumacher und Textbildern von der Kunst- und Verlagsanstalt Schaar & Dathe, Trier, vor kurzem als Manuskript veröffentlicht worden ist. Auf die illustrierten Bibelausgaben und Prachtbibeln einzugehen, muß ich mir versagen. Sie sind für unsere Frage nicht ohne Wert, ihre Bedeutung liegt aber mehr auf dem Gebiete »Bibel und Kunst«. Dies gilt allerdings weniger von der neuesten illustrierten Ausgabe der hl. Evangelien, mit der uns jüngst Dr. A. Weber beschenkt hat (Regensburg, Habbel, 1905) und von der Erzbischof v. Abert sagt: »Ich begrüße es auf das Freudigste, daß Sie nicht Mühe und Kosten

gespart haben, um aus dem Buch der Bücher den schönsten Teil, die vier hl. Evangelien, in einer, was typographische Ausstattung und Bilderschmuck betrifft, wahrhaft würdigen und vornehmen Form den gebildeten katholischen Kreisen zu bieten. Hierdurch wird meines Erachtens ein Doppeltes erreicht: es wird einerseits das in katholischen Kreisen bisher noch zu wenig vorhandene Interesse für die Heilige Schrift geweckt und gefördert, wie dies auch dem Wunsche Seiner Heiligkeit, des gegenwärtig regierenden Papstes entspricht; und es wird andererseits der reiche Schatz echt christlicher Kunst den weitesten Kreisen erschlossen und feineres Fühlen und Empfinden für die religiöse Kunst geweckt und gebildet.« Auch die wissenschaftliche Literatur fällt nicht in den Rahmen dieser Betrachtung. Nur auf das bekannte »Handbuch zur Biblischen Geschichte« von Schuster-Holzammer sei hingewiesen, weil es der Voll- und Hausbibel am nächsten steht, und von Haus aus »eine auf die weitesten Kreise der gebildeten katholischen Welt berechnete Darstellung der heiligen Geschichte (und des wesentlichen Inhaltes aller biblischen Bücher), sowie eine bei aller Kürze möglichst vollständige und überzeugende Widerlegung der dagegen erhobenen Zweifel und Vorwürfe, und dadurch für alle eine Quelle der eigenen religiösen Bildung und Belehrung« sein will. Für nicht wenige Laien dürfte es, wie schon vor der im Erscheinen begriffenen Neubearbeitung von kompetenter Seite geurteilt wurde, wegen der reichen anregenden Belehrungen und der apologetischen Tendenz einer Volksausgabe der Hl. Schrift vorzuziehen sein.

Dazu nehme man weiter die Tatsache, daß wie einst Benedikt XIV. die Anhörung des Wortes Gottes, so neuerdings Leo XIII. die fromme Lesung des hl. Evangeliums durch Verleihung von Ablässen gutgeheißen und ausgezeichnet hat. Endlich die Belobigungen und Empfehlungen, die Pius X. den obengenannten Herausgebern der Katholischen Hausbibel und des Evangeliums zuteil werden ließ. Ein Schreiben an P. Grundl vom 1. Oktober 1903 besagt: »Der Heilige Vater hat die von Ihnen neuerdings herausgegebene Übersetzung des Neuen Testaments freundlich aufgenommen. Denn Se. Heiligkeit sieht gern, daß dies Werk in Ihrem Vaterlande Verbreitung findet, und sieht dies um so lieber, je dringender augenblicklich die der Kirche höchst feindselige Zeitströmung, sowie die allgemein verbreiteten und dem christlichen Volke so verderblichen Irrtümer eine gesunde Kenntnis der katholischen Lehre nötig machen. Seine Heiligkeit wünscht also von Herzen Ihrem Beginnen Gottes beständige Huld, so daß die Glaubenslehre immerdar unversehrt bewahrt bleibe, damit die Christgläubigen nicht »von der Wahrheit das Ohr abwenden, zu Märchen aber sich hinwenden« (2 Tim. 4. 4).«

An P. Arndt erging unterm 6. Mai 1904 folgendes Schreiben: »Es ist das fürwahr ein zeitgemäßes Unternehmen, das von Deiner Gelehrsamkeit und Sachkenntnis wie auch von Deinem frommen Sinn glänzendes Zeugnis ablegt. Ist Uns doch bekannt geworden, daß hervorragende Kenner der heiligen Schriften Dir ihr Lob dafür zollen, daß Du das ehemals von Allioli herausgegebene Werk in einer Weise neugestaltet hast, die an demselben nichts mehr von dem vermissen läßt, was der heutige Stand dieser Wissenschaft fordert oder was zu einem fruchtbringenden Verständnis des gött-

lichen Wortes beitragen kann. Besonders willkommen ist Uns aber, daß mit dieser Deiner Arbeit ein ganz vorzüglicher Dienst dem christlichen Volke geleistet werden wird, indem, wie Wir hören, kleine billige Ausgaben unter dem Volke zur Verbreitung kommen sollen, die das Neue Testament und Teile des Alten darbieten. Unser lebhafter Wunsch geht dahin, es möge dieses Unternehmen, durch welches dem Heil und dem Nutzen der Seelen in einer so hochwichtigen Sache ein vortrefflicher Dienst erwiesen wird, eifrige Förderung finden; zumal hierdurch verhindert wird, daß Unerfahrene durch das Lesen von Bibeln, wie sie von Andersgläubigen verbreitet zu werden pflegen, statt des Heiles das Verderben finden. Du aber, geliebter Sohn, empfange den Ausdruck Unserer Anerkennung und Unseres Wohlwollens und schöpfe daraus Mut, um mit Gottes Hilfe in den heiligen Wissenschaften weitere gute Früchte Deiner Befähigung zu zeitigen.« Wenn das nicht zur Ausräumung von Vorurteilen und Bedenken hüben und drüben genügt, dann ist nicht mehr zu helfen! Für uns ist die Frage des Bibellesens gelöst und Bischof Colmar glänzend gerechtfertigt!

Aus den Kreisen der Omnes-unum-Friedens- und Bibel-Freunde ist der Vorschlag angeregt worden, eine katholische Gesellschaft zur Verbreitung der Evangelien auch für Deutschland zu gründen.[1]) Der Gedanke ist diskutabel, wie das italienische und französische Vorbild beweist. Aber die Bedenklichkeiten und Schwierigkeiten scheinen zu überwiegen. Jedenfalls müssen alle Bestrebungen, dem katholischen Volk die Bibel in die Hand zu geben, im Rahmen der allgemeinen kirchlichen Pastoraltätigkeit bleiben. Eine Organisation könnte nur den Zweck haben, durch Herstellung billiger Ausgaben, durch Aufbringung materieller Mittel die kirchlichen Organe zu unterstützen, wie dies in Italien der Fall ist. Nur müssen aber auch die kirchlichen Organe sich ihrer Aufgabe bewußt bleiben. Sie dürfen den ihnen anvertrauten Schatz des göttlichen Wortes nicht brach liegen lassen, so daß, während die Kinder um Brot schreien, niemand ist, der es ihnen breche (Trid. Sess. 22 cp. 8) Wem gilt wohl das Wort: »Gebt Ihr ihnen zu essen« (Mark. 6, 37)? Und von was nächst der eucharistischen Seelenspeise (Nachf. Christi II, 11) mehr als vom Brote des Wortes Gottes? Wann mehr, als wenn die Kinder des Hauses in Gefahr sind, ihren Hunger an ungesunder, vielleicht vergifteter Nahrung zu stillen? Es klingt wie eines Propheten Stimme, wenn Colmar mahnt, vor Ausstreuung des Samens den Boden zuerst urbar zu machen und wenn er ausruft: Priester des Herrn, haben wir nicht vielleicht allzulang gezögert, über einen so wichtigen Gegenstand Unterricht zu erteilen? Die kirchliche Fürsorge schließt aber nicht die Mithilfe der Laienwelt aus, erst recht nicht in einer Zeit, wo das Laienapostolat auf allen Gebieten erhöhte Bedeutung gewonnen hat. Vielleicht ließe sich aus dem Leben und den Schriften Colmars mancher Zug und mancher Gedanke hierüber für unsere Zeit verwerten. Wir beschränken uns darauf, eine für Colmars Auffassung besonders charakteristische Ausführung wiederzugeben: »Fromme, einfache gründliche Erbauungsbücher empfehlen, ausleihen, verschenken, Bücher, welche die heilsamsten Lehren auch den ungebildeten Menschen anschaulich und nützlich machen, — ja wohl, fromme Seelen,

1) Vgl. Friedensblätter von Strehler 1902/03, S. 57 ff.

tuet auch dieses. Ihr übt dadurch das schönste Werk der Barmherzigkeit, ihr speiset die wahrhaft Hungrigen, ihr könnt zur Wiederherstellung der Sitten nichts Kräftigeres tun. Aber die hl. Schrift so ohne Auswahl der Bücher, die sie enthält, ohne Unterschied der Personen, des Alters, der Fähigkeit in aller Hände zu legen, sie einigermaßen aufdrängen! Die Absicht[1]) ist edel, das Unternehmen großmütig; ob so ganz durchaus notwendig, ob so zweckmäßig, ob so ganz ohne schlimme Folgen, ob so ganz nach dem Geiste der Kirche? Mir wenigstens scheint die Sache bedenklich!«

Das ist so ganz die Milde des edlen Menschenfreundes, das maßvolle Urteil eines aller Einseitigkeit abholden Geistes, die Sprache eines für das Seelenheil der Gläubigen ebenso wie für die kirchlichen Grundsätze begeisterten Herzens. Von einer »falschen Richtung der Zeit« ist da keine Spur zu entdecken, wohl aber für unsere Zeit manches zu lernen. Wir möchten letzteres zum Schluß in den schönen Worten Fenelons zusammenfassen, denen ohne Zweifel Colmar die Grundgedanken seiner Predigten über das Lesen der hl. Schrift entnommen hat: »Es liegt klar am Tage, daß die heiligen Hirten der Kirche (in der älteren Zeit) in den Predigten die Bücher der hl. Schrift erklärten, daß diese Schrift den Völkern geläufig war, daß man sie aufmunterte, sie fleißig zu lesen, daß man es ihnen verwies, wenn sie im Lesen derselben lässig waren, endlich, daß man diese Lässigkeit für die Quelle aller Ketzereien und Sittenlosigkeit ansah ... Meine Meinung ist, man sollte diese zwei Grundsätze der Kirche niemals trennen: 1. der eine ist, die hl. Schrift nur solchen zu geben, die schon vorbereitet sind; 2. der andere ist, ohne Unterlaß daran zu arbeiten, daß man sie dazu vorbereite ... Setzte man dagegen immer voraus, daß die Gläubigen noch nicht genug vorbereitet seien, ohne mit Ernst darauf hinzuarbeiten, sie dazu vorzubereiten, so raubt man dem Volke jene Tröstungen und jenen Nutzen, welchen die ersten Christen ohne Unterlaß aus den heiligen Büchern zogen.«

1) Colmar hat kurz vorher das Unternehmen »edler Menschenfreunde« erwähnt, die zur Verbreitung der Bibel eine förmliche Gesellschaft gebildet haben. Damit ist wohl die um jene Zeit auf dem Festland erschienene Londoner Bibelgesellschaft gemeint, deren Verwerfung durch Pius VII. zu der Zeit, wo Colmar seine vierte Predigt hielt, bereits erfolgt war. Vielleicht hängt aber die milde Fassung seines Urteils damit zusammen, daß Männer, wie der strengkirchliche Wittmann behufs Verbreitung katholischer Bibelübersetzungen des Neuen Testaments mit der Bibelgesellschaft in Beziehung getreten waren und Unterstützung erhalten hatten — freilich nicht ohne bald Enttäuschungen zu erfahren. Dann stände Colmar geradezu im Gegensatz zu der falschen Richtung seiner Zeit, die Mittermüller in Wittmanns Leben, S. 179, gekennzeichnet hat. Vgl. Hoffmann, Die hl. Schrift (Kempten 1902), S. 124 ff.



Johannes Bapt. Kißling

Kardinal Albrecht von Brandenburg und die Reliquiensammlung der Barfüßer zu Fritzlar

Kardinal Albrecht von Brandenburg und die Reliquiensammlung der Barfüßer zu Fritzlar

Von Johannes Bapt. Kißling in Mainz

Mit den Reliquienschätzen, durch die Kardinal Albrecht von Brandenburg seinen Namen zu verewigen gedachte, hat sich bislang in einläßlicher Weise nur die kunsthistorische Forschung beschäftigt. Dies ist deshalb nicht befremdlich, weil der Kardinal zur würdigen Bewahrung der zahlreichen von ihm gesammelten Heiligtümer dem deutschen Kunstgewerbe seiner Zeit eine Fülle der verlockendsten Aufgaben gestellt hat. Indes steht noch immer eine objektive kirchenhistorische Wertung der genannten Bestrebungen Albrechts aus, wiewohl noch zu Lebzeiten des Kardinals eine maßlose Kritik diese seine Tätigkeit aufs heftigste angegriffen hat. Freilich bedürfte es, um Albrechts Stellung in der Geschichte des Reliquienkultes fixieren zu können, eingehendster Forschungen über die Art und Weise, in der seine Heiligtümer zusammengekommen sind, über der letzteren Herkunft und Authentizität. Einen anspruchslosen Versuch in dieser Richtung möchte die nachstehende Studie machen.

Auf das Barfüßerkloster zu Fritzlar[1]) war die Aufmerksamkeit Albrechts schon in der Frühzeit seiner Mainzer Regierung gelenkt worden. Von dem Fritzlarer Altaristen Christoph Kirchhain hatte er Ende Juni 1516 ein von hohem sittlichem Ernste diktiertes Schreiben erhalten, das den jungen Erzbischof über die ganz unhaltbar gewordenen Zustände in jenem Konvente unterrichtete. Die Bürgerschaft des Städtchens wünschte sehnlich eine Reform dieser Ordensleute und war erbötig, dem geistig erneuerten Kloster die notwendigen Subsistenzmittel bereitwilligst zu liefern. Kirchhain hatte sich der gleichen Sache wegen auch bereits mit einem römischen Kurialen, dem Magister Johannes Buren, in Verbindung gesetzt und richtete nun an Albrecht die Bitte, vom Hl. Stuhl sich die Autorisation zur Reform des Konventes erwirken zu wollen. Leider sind über die in der Folge eingeleitete Reform keine Akten erhalten.

1) Die Darstellung gründet sich auf den Aktenfaszikel Mainzer Regierungs-Archiv, Stift 3035, K 750 im Kgl. Kreisarchive zu Würzburg.

Albrecht bekundete späterhin dem Fritzlarer Konvente sein Interesse, indem er – wohl gelegentlich einer Reise in seine nordischen Stifte – dem Hause einen Besuch abstattete. Damals nun machte der Erzbischof die Wahrnehmung, daß die Minoritenkirche einen überraschend großen Schatz von Reliquien besaß. Die Mönche kamen denn auch dem Sammeleifer ihres hohen Gastes sofort entgegen und schenkten ihm „gutwillig etliche Stücke und Partikel". Überdies versprachen sie, von ihren Kleinodien und Heiligtümern ohne des Erzbischofs Verwilligung nichts zu veräußern. Würden sie aber hierzu „durch hohe Notdurft" jemals gedrängt werden, so sollten Se. kurfürstlichen Gnaden erster Käufer sein.

in »hohe Notdurft« sollte das Kloster weit früher kommen, als sich hatte voraussehen lassen. Der erste Anprall der lutherischen Bewegung bedeutete für das Kirchenwesen in Fritzlar einen fast vernichtenden Stoß. Der Stiftsklerus von St. Peter und eine Anzahl von Minoriten blieben der alten Kirche treu, während im übrigen »die lutherische Sekte ganz die Oberhand gewann«. Die Bevölkerung, so berichtete der erzbischöfliche Kommissar Konrad Steinwart in einem undatierten Briefe an Albrecht, »lief am Sonntag in das Dorf Geismar hinaus zu einem lutherischen Prediger«. »Was Unrats davon entstehen werde,« gab der Berichterstatter sorgenvoll dem Kardinal zu bedenken. Die Stiftungspfleger der Zünfte und Bruderschaften wandten dem gleichen Briefe zufolge Stiftungsgelder »anderem Gebrauche« zu, die jährlichen Memorien wurden abgestellt, letztwillige Verfügungen zugunsten gottesdienstlicher Zwecke wurden abgeändert. Da die Spenden der Gläubigen ausblieben, kamen für die Bettelmönche schwere Tage.

Als enragierter Sammler war Albrecht nur allzu geneigt, diese Notlage des Konventes auszunützen, um in den Besitz der Reliquien und, wenn möglich, auch einiger »Kleinodien und Zierate« zu gelangen. Er beauftragte zunächst seinen Kommissar mit der Aufstellung eines Inventars der klösterlichen Schätze. Dementsprechend berichtete Konrad Steinwart (26. November 1528), daß das Kloster fünf silberne, vergoldete Kelche besäße. Der beste wiege vier Mark, sei schön von Arbeit und habe 60 Gulden gekostet; die anderen seien je 24 Gulden wert. Außerdem bewahre man »eine schoene Monstrantien von 100 Gulden Wert«. Dieselbe sei von den Brüdern des dritten Ordens gestiftet. Laut eines dem Rate gegebenen besiegelten Briefes sollte diese Körperschaft, falls der Konvent beabsichtige, die Monstranz zu veräußern, »des Aufsehen haben und sie an sich nehmen«. Ferner sei vorhanden ein schönes silbernes Kreuz, das 160 Gulden gekostet habe. Die zahlreichen Reliquien seien »schlecht gefaßt in Kapseln und Schreinen«; über die einzelnen Partikel gäben die beigeschlossenen Noteln Auskunft.

Der Mainzer Erzbischof beeilte sich (10. Dezember 1528), wegen »des gehabten Fleißes« den Kommissar »seines gnädigen Wohlgefallens« zu versichern. Auf die Erwerbung der Kelche legte Albrecht keinen Wert, aber die Monstranz, das große Kreuz und das Heiligtum hatten es ihm angetan. Es war ihm eine angelegentliche Sorge, daß »dieselbigen Kleinodien um einen gebührlichen Vergleich ihm zugestellt würden«. Dieserhalb mit dem Guardian in Unterhandlung zu treten, wurden die beiden Vikare Konrad Sybolt und Peter Wanck nach Fritzlar gesandt. Die höchst originelle Instruktion, die der Kardinal den Delegierten mitgab, zeigt in ihrem ganzen zielbewußten Tenor, wie sehr Albrechts vielbetätigter Sammeleifer zur Leidenschaft geworden war. Der Ordinarius und Erzbischof, so sollten die Vikare dem Konvente vortragen, ermesse die schweren, gefährlichen Zeiten und Läufte: solche Kleinodien seien jetzt in geringer Achtung, da man mehr nach Gold und Silber trachte als nach dem Besitz von Reliquien. So sei denn zu besorgen, der Konvent werde durch listige Nachstellungen »darumb kommen« und die Reliquien gingen verloren. Um aber solches Heiligtum in gebührenden Ehren und Würden zu erhalten, wünsche der Kardinal, es in Verwahr zu

nehmen. Ihre bedrängte Lage werde überdies bald die Barfüßer zwingen, diese wertgehaltenen Gegenstände, zumal die Pretiosen, zu veräußern, vielleicht um einen sehr geringen Preis. Es sei aber billiger und gebührlicher, daß diese Kleinodien dem Erzbischof und Ordinarius zugestellt würden, denn einem andern. Selbstverständlich werde Albrecht den Mönchen für Zustellung der Reliquien ein jährliches Einkommen an Frucht oder Geld zuweisen und auch in anderer Weise seine Wohlgeneigtheit ihnen zu erkennen geben. Aufs dringendste wird noch einmal am Schlusse der Instruktion den beiden anempfohlen, »mit den besten persuasionibus die Sache dahin zu richten«.

Wie sich aus dem eigenhändigen Konzepte eines von Albrecht an den Guardian gerichteten Briefes (5. Februar 1529) ergibt, war der Konvent geneigt, auf die Wünsche des Erzbischofs einzugehen. Jedoch war noch die Schwierigkeit zu beheben, daß »ohne des Rates Wissen« die große Monstranz weder verändert, noch veräußert werden durfte. Daher wurden die bereits genannten Vikare instruiert, den Rat von Fritzlar über »sr. kurfürstlichen Gnaden gnädiges Begehren« zu unterrichten. Der Rat möge »aus erzählten hochwichtigen, notwendigen Ursachen« bewilligen, »daß sr. kurfürstlichen Gnaden dieselbige Monstranz geburlichen Wertes widerfahren moge«. Wiederum sollen die »Geschickten« soviel persuadieren und handeln, daß sie »die bewilligung heraußbringen«.

Von seinem neugewonnenen religiösen Standpunkte aus konnte der Fritzlarer Rat keine ernstlichen Schwierigkeiten gegen des Erzbischofs Begehren erheben. Die Verhandlungen gediehen denn auch bald zu einem Abschluß, das Fritzlarer Heiligtum nahm seinen Weg nach Mainz, um von dort aus, freilich nur für wenige Jahre, nach Halle überbracht zu werden. Der Konvent erhielt eine jährliche Rente von 30 Gulden, die von den Gefällen des Kommissariats zu Fritzlar zu erheben war; die Ablösung der Rente sollte gegen Zahlung von 300 rheinischen Gulden ermöglicht sein.

Es liegen keinerlei Anzeichen dafür vor, daß der neue Besitzer dieser Reliquien auch nur einen geringen Bruchteil der kritischen Bedenken gehegt hätte, die den heutigen Leser des Fritzlarer Inventars unwillkürlich beschleichen. Die Kenntnis des von Konrad Steinwart angefertigten Verzeichnisses ist für die Bewertung jenes Klosterschatzes von entscheidender Wichtigkeit. Dieses Inventar hier mitzuteilen erscheint um so mehr geboten, als auch die allgemeinere Frage Interesse verdient, welche Reliquienschätze ein unbedeutendes Mendikantenkloster einer kleinen, entlegenen Stadt am Ende des Mittelalters zu besitzen vermeinte.

In ista charta conscripte sunt
particule omnium reliquiarum in monasterio fratrum minorum fritzlariensi.

Item in cruce argentea, in monstrantia et ovo strutionis sunt contenta:

lapis de columna, in qua Deus noster fuit flagellatus;
de lapide, in quo crux stetit;
de petra, super qua Christus coronatus est;
de petra, de qua Christus ascendit in celum;
Item brachium S. Valentini;
Item brachium S. Silvestri;

Item in eodem monasterio caput S. Joannis chrisostomi; caput S. Rose regine britannie;

Item in diversis tabulis, capsis et cistis continentur reliquie subnotate:

de ligno s. crucis diverse pecie.
de columna Christi;
de vestigio pedis Christi ubi ascendit ad celos;
de terra, in qua crux Christi iacebat;

de presepio Dni et feno nativitatis Christi;
de loco, in quo Christus moratus est quando ieiunavit XL diebus;
de flagellis Dni;
de lapide, super quo Christus oravit, dum sudavit aquam et sanguinem;
de velo scisso in morte Christi;
de camisia b. Virginis, in qua Christum peperit;
de lacte b. Virginis;
de panno b. Virginis, quem habuit in capite stans sub cruce;
de veste purpurea;
de sepulcro b. Marie;
de lapide, super quo angelus stetit, cum portaret beate Virgini palmam in signum sue mortis;
de virga moysi;
dens s. Joannis baptiste;
de corporali tincto sanguine Christi;
de s. Petro et ejus baculo;
de ossibus s. Pauli;
de s. Andrea;
de s. Andrea articulus et de ejus sepulcro;
de ss. Jacobo minore et majore;
de ss. Bartholomeo, Mathia, Barnaba, Philippo, Symone et Juda, de ss. Luca et Marco euangelistis;
de s. Stephano et ejus lapidibus;
de ss. Laurentio, Vincentio, Sebastiano, Erasmo;
de s. Christofero, de s. Hermete;
de s. Ciriaco martire, de s. Gereone m.
de ss. Kiliano, Cassiano, Valentino martiribus;
de ss. Maximino, Georgio, Pancratio, Vito martiribus;
de s. Bonifacio martire; de s. Basilio episcopo;
de ossibus IV coronatorum;
de capite s. Projecti sacerdotis et martiris;
de s. Cipriano episcopo et martire;
de ss. martiribus Exuperio et Candido;
de s. Valerio, de s. Dionisio episcopo et martire;
de ss. Rustico et Eleutherio martiribus;
de ss. Joanne et Paulo fratribus;
de s. Apollinare sacerdote et martire;
de s. Adriano martire;
de s. Pantaleone martire,
de VII fratribus;
item brachium unius martiris;
de innocentibus diverse pecie recondite in sanctuario;
item tibia de innocentibus cum carne et cute;
item de societate s. Mauricii;
de societate martirum de legione Thebeorum;
item reliquie decem milium martirum et undecim milium virginum;
item diverse pecie de capitibus, tibiis, et brachiis diversorum sanctorum;
item de s. Gregorio; de s. Jeronimo;
de s. Augustino, de s. Nycolao et eius oleo;
de s. Donato episcopo, de s. Servatio episcopo;
de s. Mauro abbate, de s. Cuniberto episcopo;
de s. Bernardo abbate, de s. Egidio abbate;
de s. Jodoco confessore, de s. Silvestro papa;
de s. ludeuico episcopo, de s. Valerio episco treuirensi;
de ss. Huperto et Alexio confessoribus;
de mappa S. Francisci et ejus habitu;
de s. Anthonio abbate;
de quodam episcopo, qui colonie cum XI millibus virginum martirium suscepit;
de s. Blasio episcopo et martire;
de s. Beda presbytero, de s. Leonardo confessore;
de s. Katherina et eius oleo et sepulcro;
de ss. Cecilia, Agnete, Agatha, Lucia, Barbara, Maria Magdalena, Margareta et eius crinibus;
de ss. Ottilia, Dorothea, Elisabet, Clara;
de s. Ursula, item dens S. Marthe;
de ss. Christina virgine, Helena, Brigida, Sponsa, Corbula;
de quadam virgine, que fuit neptis s. Ursule;
de ss. Vinosa, Justina, Walpurge, Gertrude, Petronella virginibus;
item in scrinio s. Anne: de ligno crucis Christi; de s. Anna, matre Marie, de s. Jacobo apostolo;
de ss. Philippo et Jacobo, Matheo, Thoma, de s. Steffano prothomartire, de s. Dionisio episcopo, de s. Anthonio abbate.

Der köstlichste Bestandteil der neuen Erwerbung war für Albrecht der als Haupt des hl. Johannes Chrysostomus bezeichnete Totenschädel. Für denselben wurde als Behälter angefertigt »eyn silbern Brustbildt eynes bischoffs mit vil steynen«.[1] Und als speziellen Hinweis auf den Besitz dieser Reliquie ließ der Kardinal in den Vesperhymnus des Reliquienfestes den Satz aufnehmen:

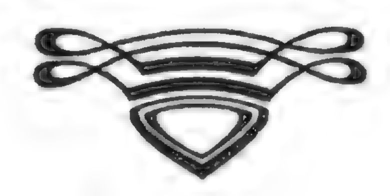
Tu vota nostra suscipe
Os aureum Chrysostome.

1) Die kirchlichen Kleinodien des Kardinals Albrecht ... in Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum, Bd. 2, Nürnberg 1889, S. 134.

Zur Aufnahme des ebenfalls aus Fritzlar stammenden brachium s. Silvestri wurde ein älteres Reliquiar bestimmt, das nur einen bescheidenen Wert repräsentierte, nämlich »eyn holtzerner Arm mit vergultem silbern blech vberzogen«.[1]) Die Armröhre des hl. Valentin erhielt zusammen mit anderen Reliquien eine Stätte in einem Behälter von besonderer Art, der im Inventar von 1540 bezeichnet wird als »eyn griffenklawe in silber gefaßt obergult, vff der deck St. Moritz bild, darin seyndt III roren auß St. Moritz geselschaft, eyn groß stuck vom schulterbladt s. Christofferi, X partickel s. Fabiani, ein rore S. Valentini«.

Als Albrecht im Frühjahr 1531 neuerworbenes »Heiltum« in beträchtlicher Menge nach Halle sandte,[2]) befand sich darunter auch ein »strauß« eyhe in kupfer gefaßt, daran ein groß stuck von der seulen Christi«. Damit ist aller Wahrscheinlichkeit nach das ovum strutionis des Fritzlarer Schatzes gemeint. Nur die größeren Stücke des ehemaligen klösterlichen Schatzes konnten in den Inventarien Albrechts wieder aufgefunden werden. Die Frage nach dem Verbleibe der Partikel von geringerem Umfange wird dahin zu beantworten sein, daß dieselben in die großen Schreine zu schon vorhandenen gleichartigen Reliquien eingeordnet wurden. —

Die geschilderte kleine Episode aus der Sammlertätigkeit des Mainzer Kardinals mag um deswillen überraschend wirken, weil sie zeigt, wie Albrecht in Reliquiensachen — wenigstens in diesem Falle, manches andere Stück seiner riesenhaften Sammlung besaß ja hinsichtlich der Authentizität bessere Voraussetzungen — noch so ganz mit der Kritiklosigkeit einer früheren Epoche verfahren konnte. Vielleicht ist eine andere Erscheinung noch bedauerlicher. Die erzählten Vorgänge geben eine Vorstellung von der persönlichen Hingebung, den Opfern an Zeit und materiellen Mitteln, die Albrecht an seinen frommen Sport verschwendete. Der Gedanke bewegt uns, wie ganz andere Züge sein historisches Charakterbild aufweisen würde, wenn dieser Primas der deutschen Kirche, anstatt in höchst einseitiger und häufig nicht glücklicher Weise diese eine Art kirchlicher Andacht zu pflegen, alle seine Kraft der dringendsten Aufgabe jener schweren Zeit, der Reform von Klerus und Laien, zugewandt hätte.



1) a. a. O., S. 140. Ähnliche Reliquiare wies die Sammlung Albrechts schon früher auf. S. Hallisches Heiligtumsbuch vom Jahre 1520. (Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, Bd. 13, München 1899), S. 30 f.

2) Redlich, Paul, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle. Mainz 1900, S. 106*

Alfred Lichtwark

Meister Franckes Einfluß

Meister Franckes Einfluß

Von Alfred Lichtwark in Hamburg

Wie die Hamburger Zeitgenossen des schöpferischen Meisters, der zwischen 1420 und 1430 den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht zu haben scheint, seine Kunst aufgenommen haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Alle Spuren der unmittelbaren Wirkung sind verwischt. Dagegen läßt sich heute noch beobachten, daß Franckes neue Gedanken die Künstler der norddeutschen Städte weithin beschäftigt haben.

Eine erschöpfende Übersicht der Entlehnungen und Anlehnungen vermag ich noch nicht zu geben. Doch handelt es sich zunächst nur um den Nachweis der Wirkung.

Auf dem Hauptschrein zu St. Jürgen in Wismar, dessen dekorative Behandlung noch mit der Art von Franckes Vorgänger in Hamburg, Meister Bertrams, verwandt ist, gehen die Anbetung des Kindes, die Kreuzschleppung und die Kreuzigung zweifellos auf Franckes Altar der Englandfahrer in Hamburg zurück und die Mittelfigur der Predella auf seinen Schmerzensmann.

Am auffallendsten ist die Übereinstimmung bei der Anbetung des Kindes. Maria kniet in derselben Stellung wie bei Francke im weißen Nachtgewand vor dem Kinde. Engel halten das schützende Tuch — freilich ist ihre Haltung geändert. Bei der Kreuzschleppung ist wesentlich nur das schräge Linienschema der Komposition übernommen. Die Kreuzigung entspricht in allen wesentlichen Zügen der von Goldschmidt nachgewiesenen Kopie nach Franckes Kreuzigung trotz der vom Format gebotenen Beschränkung. Beim Christus als Schmerzensmann wurde ebenfalls alles Wesentliche der Bewegungsmotive übernommen. Doch war dem Besteller offenbar der Verzicht auf die Leidensinstrumente, zu dem Francke in seiner zweiten Auffassung gelangt war, zu fortschrittlich. Der Künstler mußte der linken Hand, die bei Francke, schmerzlich erhoben, das Wundenmal zeigt, die Geißel zu halten geben.

Reichlicher noch lassen sich Franckes Spuren in Rostock und Doberan nachweisen.

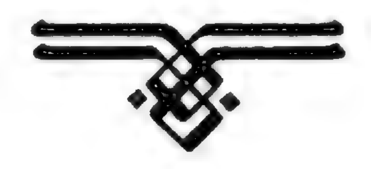
Vom alten Hauptaltar in St. Marien in Rostock sind nur geringe Reste auf unsere Zeit gekommen. Eine Verkündigung schließt sich ganz eng an den Typus, der auf den Bildern von Bertrams Grabower Altar zuerst auftritt, auf Bertrams Londoner Altar wiederholt und später von Francke ziemlich unverändert aufgenommen wird. Von Franckes Verkündigung ist in dem Stich bei Staphorst freilich nur die Komposition erhalten. Enger an Francke schließt sich Mariens Anbetung des neugeborenen Christkindes. Hier ist alles Wesentliche gleich. Maria trägt das weiße Nachtgewand, das Francke eingeführt zu haben scheint, ihre und des Kindes Haltung entsprechen der Komposition Franckes, und ebenso wie bei ihm spannen Engel das schützende Tuch um die beiden.

An zwei Stellen finden sich in der Nikolaikirche zu Rostock die Spuren Franckes. Auf der Predella des Hauptaltars, der noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, erhebt sich als Mittelfigur Christus als Schmerzensmann. Daß es sich

wieder um eine Ausgestaltung des Themas von Franckes zweiter Fassung handelt, lehrt der erste Blick. Aber die Zutaten sind noch reicher als in Wismar. Die Linke hält statt der Geißel das Buch mit sieben Siegeln der Offenbarung Johannis. Die Rechte umschließt weisend die Seitenwunde, aber der Arm muß dazu den Speer mit dem Schwamm und die Lanze halten. Auch Schwert und Lilie des Jüngsten Gerichts sind von Francke übernommen, aber sie werden hier von den Engeln getragen, die die Zipfel des Mantels halten. Hinter Christus erhebt sich das Kreuz, rechts schließt die Martersäule, links die Leiter die Komposition ab. Der Künstler scheint unmittelbare Kenntnis des Vorbildes gehabt zu haben. Wie in Wismar muß den Auftraggebern Franckes Verzicht auf die Leidensinstrumente, seine große künstlerische Neuerung, als unstatthaft erschienen sein.

In der Sakristei von St. Nikolai wird ein aus der Johanniskirche in Rostock stammender Altar aufbewahrt, auf dem Christus genau in der Haltung wie bei Francke aus dem Grabe steigt. Wie bei Francke liegt ein Krieger davor auf dem Bauch und schlägt die Füße übereinander. Nahe verwandt dem Schmerzensmann in St. Nikolai zu Rostock ist der der Gruftkirche des nahen Doberan: die Kopfhaltung, die weisende Rechte, das Buch in der Linken, der von Engeln zurückgeschlagene Mantel — alle Motive dieselben.

Wie für Bertram kann somit auch für seinen Nachfolger Francke nachgewiesen werden, daß sein Einfluß sich von Hamburg aus über einen weiten Umkreis erstreckt hat. Daß man in den Mecklenburger Kirchen bei der Verwendung des Motivs von Franckes Schmerzensmann die archaistischen Zutaten der Leidensinstrumente nicht entbehren wollte, erlaubt einen Rückschluß auf die Gesinnung der Hamburger Auftraggeber, die dem Künstler, als er am Ende seiner Laufbahn eine große Neuerung einführte, keine Fesseln angelegt haben.

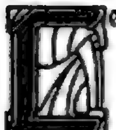


Pierre de Tourtoulon

Fragment d'un commentaire du Moyen-Age sur la Messe et l'Oraison dominicale

Fragment d'un commentaire du Moyen-Age sur la Messe et l'Oraison dominicale

Par Pierre de Tourtoulon à Lausanne


e parchemin sur le quel est écrit le texte suivant a servi à confectionner une reliure. Il consiste en deux morceaux, formant chacun un double feuillet, soit quatre pages. Nous avons donc huit pages et — le texte étant écrit sur deux colonnes — seize colonnes.

Ces seize colonnes se suivent. Ces deux fragments quoique matériellement séparés se trouvent correspondre, l'un venant s'insérer dans l'autre pour former les pages intérieures. Il n'y a donc pas dans le texte de grande solution de continuité.

Mais le parchemin a été rogné dans sa partie supérieure de telle sorte que les premières lignes de chaque colonne ont été enlevées. Ce qui manque n'est pourtant pas très considérable. Trois ou quatre lignes de restitution suffirait à relier les idées. Telle que, chaque colonne a 35 lignes.

L'écriture est vraisemblablement du milieu du XIIIe siècle. Elle est anguleuse sans être absolument gothique. Les initiales sont très sobres et uniquement rouge. Il en est de même de rubriques et des croix.

Le texte est reproduit aussi exactement que possible avec toutes ses particularités d'orthographe, de syntaxe et de ponctuation.

Col. 1

— —

verum et summum sacrifitium . id est . in verum corpus et Sanguinem Christi . Et notandum quod iste ordo quidem brevis est . sed profondus et magna sapientia plenus . Unde in hoc due rationabiliter moventur questiones . Prima questio est . quare non nisi due cruces fiant . Secunda questio est . quare in hoc ordine potius quam in ceteris substantia panis et vini in verum corpus et sanguinem Christi transeat . Solutio quippe prime questionis . Nulla alia nisi sola dupplex hominis natura redimenda erat . id est . corpus et anima . In hoc autem ordine redemptio et reparatio celebratur . per quam humana vita liberatur . Unde quare in hoc ordine non nisi dupplex crux fuerit fatienda manifesta apparet ratio . Solutio secunde questionis . Tres ordines sunt . ordo nature . ordo iustitie . ordo gratie . Ordine nature procedit flos fructum et sonus canticum . et materia materiarum . Ordine iustitie pena sequitur peccatum et virtutem premium . Unde scriptum est : Occulum pro oculo . dentem pro dente . et : reposita est mihi corona iustitie quam reddet mihi dominus . Ordine gratie superhabundavit gratia . ubi superhabundavit peccatum . et precedit humilis peccatorem . mitis superbum . vel publicanus phariseum et misericordia inpenditur ubi nullum meritum . Unde in evvangelio Publicani et meretrices precedent nos in regno dei . Sed natura non potuit . nec iustitia debuit ut panis et . . . .

Col. 2

— —

et facit. Sicut ergo sunt tria tempora. tempus ante legem. tempus sub lege. tempus gratie. et in solo tempore gratie dominus jesus venit. et sacramentum celebravit. et instituit. Sed in hoc tercio ordine canonis convenientius quam in ceteris cottidie venit. et de pane et vino carnem et sanguinem suum consecrat et conficit. et hec de tertio ordine sufficiant dicta.

IIII^us^ Ordo. In quarto ordine. presente summo et vere sacerdote jam apud patrem innotescunt petitiones nostre. Presente summa et vera justitia jam majori protenditur a. trium magnalium que fecit celebratur memoria. ut. tam per eum quam per ea que fecit. patris flectatur via. impetretur clementia. ✝✝✝✝✝. Quinque ergo cruces facimus non quod eum qui presens est sanctum sanctorum conficemus. sed ut per ejus presentiam et ejus efficatiam. quinque partium optineamus gratiam. per quam digne offeramus et obtineamus salutarem hostiam. et ei conformati in sanctorum consortium mereamur admitti. Dominus Christe fuit hostia pura in passione sua. in resurrectione hostia sancta. in ascensione hostia immaculata. fuit panis vite eterne esurientibus. calix salutis. eterne justitiam sicientibus. Si ergo assimilari debemus et conformari. qui ad ipsum offerendum et sumendum accedimus. Sed in hoc non potest fieri nisi passionem ejus et resurrextionem et ascensionem studeamus imitari. propterea istorum trium in primis memoriam facimus...

Col. 3

— —

... simus puri per munditiam castitatis. et offeramus hostiam puram. ex imitatione resurrextionis obtineamus virtutem et opera pietatis. et simus sancti et offeramus hostiam sanctam. ex imitatione ascensionis obtineamus rectitudinem intentionis et mundi simus. et offeramus hostiam immaculatam. Ex participatione panis sancti vite eterne obtineamus unitatem et fortitudinem caritatis. Ex participatione calicis salutis perpetue multitudinem et magnitudinem exultationis. sicut scriptum est: Calix minus inebrians quam preclarus est. De his quidem in primo ordine ex parte diximus. et quare in hoc quarto tria dua precedant innuimus. Tria ergo necessaria primo offerimus ut ad panem sanctum vite eterne. et calicem salutis perpetue. id est. sacramentum altaris digne accedamus. In duobus his enim comprehenduntur et hec duo. sacramentum altaris complectitur. In primo ergo. id est. in munditia castitatis prudentia. in secundo. id est. in operibus pietatis fortitudo. in tertio. id est. in rectitudine intentionis justitia. in quarto id est in sacramento altaris temperantia. Propterea dicebat apostolus. Probet autem se ipsum homo in his. per hæc se præparet. preparando probet. Preparet. scilicet. per munditiam castitatis. per virtutem et opera pietatis. per rectitudinem intentionis. et sic de pane illo edat et de calice bibat. id est. sic probatus et preparatus ad sacramentum altaris accedat. ideo dominus in evvangelium. Sint lumbi vestri precincti et lucerne ardentes.

Luc. XII 35

Col. 4

— —

et ut similes hoc etc. ecce rectitudo intentionis. Hec enim vere sola exspectat. et letificat. et letificando exspectat. Unde Apostolus: Conversatio nostra in celis est. Quasi dicat: Intentionostra recta est. et est recta ad gloriam dei. et ad gaudia celi. Unde et salvatorem expectamus tunc ut eum venerit et pulsaverit confestim aperiamus ei. Ecce sacramentum altaris. In hoc enim vere salvator venit et propter substantiam corporis pulsat cum fidem interrogat. ut discernat interrogat ut probet et reprobet. probet fidelem reprobet infidelem. Dominus interrogat iustum et impium. Nonne fidelem interrogabat quando de corpore et sanguine suo dicebat. Nisi manducaveritis carnem filii hominis et biberitis ejus sanguinem ... etc.. Nonne interrogando discernebat. et discernendo probabat. et reprobabat. quando. XII. remanentibus abierunt retro. C. X. X. dicentes. Durus est hic sermo. Si vero aperimus. cum eum fide integra et devota suscipimus. Vel imo quinque cruces facimus. quinque offerimus. pro quinque rogamus et quinque petimus. Primo scilicet generaliter pro vivis omnibus. secundo pro altaris comparticipibus. tertio pro defunctis familiaribus. quarto generaliter pro omnibus. quinto pro nobis peccatoribus. Generaliter pro vivis omnibus ubi dicimus. Supra que ppicio. ac. s. v. resp. d... etc.. Sed quid est supra que. eum potius supra quem. id est. Christum

Col. 5

— —

..... supra que. id est. impia omnia membra(?) vel bona pro altaris comparticipibus ubi dicimus: Ut quotquot ex hac altaris participatione etc. Quinque petimus. duo scilicet nobis vivis et tria fidelibus defunctis. Duo nobis. primo scilicet ut omni benedictione. c. et g. r. secundo ut intra sanctorum consortium adunari mereamur. Tria fidelibus defunctis. scilicet. refrigerii sedem. quietis beatitudinem. luminis claritatem. quod est ibi. Locum refrigerii. lucis et pacis. cœlesti et gratia repleamur ut indulgeas deprecamur. Quinquies ergo facimus crucem. per cujus virtutem et amorem obtinemus quod offerimus. et exaudimur pro quibus rogamus. et que petimus impetramus. Inter omnis pars qui fuerunt ante legem isti sunt precellentes. scilicet. Abel. Abraham et Melchysedech. in quorum personis et sacrificiis. persona Christi et sacrificium prefigurabatur. Unde et in canone potius quam alii specialiter ponuntur: Abel enim et agnum obtulit et a fratre occisus est per invidiam. Abraham etiam obediens usque ad mortem fuit et sacrifitium deo acceptabile obtulit. Melchysedech secundum apostolum nec initium dierum nec finem habens vite assimilatur filio dei manens sacerdos in eternum offerens panem et vinum.

Quintus ordo — In quinto ordine ut peticionum nostrarum consequamur efficatiam captamus benivolentiam. unamquamque comendamus personam. id est. patris et filii et spiritus S. scilicet. Patris comendamus personam. per ineffabilem caritatem ubi dicimus.

Pauli ad Hebr. VII 3

Col. 6

— —

potestate ubi dicimus. que hec omnia semper bona creas. etc. Spiritus sancti per sapientie profunditatem quia ita ordinavit canonem quod ad verbum creationis ter facimus signum crucis. †††. et tria sequentia facimus. Sanctificas. vivificas. benedicis et quare. Hec est causa. quod humana natura ex statu prime conditionis nec habuit profectum virtutis. nec stabilitatem beatitudinis. Ex prima quidem creatione pollebat naturali ratione. gaudebat arbitrii libertate. Ipse autem nec poterat stare nec proficere sine gratia adiutrice et sancte crucis virtute. Ex se ergo labilis et caduca nata. ex virtute autem sancte crucis et gratie adiutricis stabilis et beata efficitur. propterea ad primum verbum creationis ter facimus signum crucis. ad tria sequentia facimus. sanctificas fide et remissione peccatorum. vivificas sacramentis fidei et virtute operum. benedicis plenitudine gratie et consumatione bonorum. Ideo crucem facimus ter. quod per eius virtutem et amorem hec tria obtineamus quibus super omnia indigemus. personam filii per multiplicem. id est. quadripertitam potentiam commendamus. ostendentes eum. primo deum nature. secundo deum veme. tertio fontem vite. quarto regem glorie. Prima potestas est qua potest omnia de nullo creare. secunda potestas est peccata dimittere. tertia qua potest gratia virtutem augere. quarta qua potest emundatos gloria et beatitudine coronare. Per quem h' omn. semper b. c. ecce dominus sanctificas. ecce fons vite....

Col. 7

— —

VI. Ordine per eum qui venit in VIª etate et per virtutem eius iam plenius omnem veritatem cognoscimus. et per eum deum patrem honoramus. et glorificamus. Unde maiori inde sumpta fidutia et audatia ut ad summam pacis pertingamus omnium peticionum summam colligamus. Dominica oratio. †. †. †. †. †. Pater noster etc.. Quinque cruces facimus ut per virtutem et amorem sancte crucis quinque gradus in cognitione ascendamus. sine quibus salvi esse non possumus. Primus gradus est eternitas filii cum patre· secundus equalitas. tertius unius eiusdem subesse. quartus gradus est idem modus existendi utriusque. quintus gradus unitas spiritus sancti. cum utroque. id est. cum patre et filio. et notandum est quod in hoc ordine longe alius modus et alia ratio quam in ceteris ordinibus observatur pro eo quod in ceteris crucibus faciendis magna diversitas ostenditur. et corpus domini integrum manu tenetur. et in eodem ordine dominica oratio continetur. Inde tres questiones in hoc ordine rationabilis oriuntur. Prima videlicet quare in crucibus tanta diversitas ostendatur. secunda quare corpus Christi integrum in eisdem crucibus faciendis manuteneatur. tertia quare in hoc ordine potius quam in ceteris dominica oratio contineatur. Notandum est quod alia per ea que fiunt intelliguntur....

Col. 8

— —

Prima crux ex utraque parte ultra calicem protenditur. secunda calici coequatur.

Tertia infra calicem coartatur. quarta eadem est cum prima. quinta ante calicem depingitur. In prima ergo cruce eternitas filii cum patre intelligitur. in secunda equalitas. in tertia unitas interna et eiusdem gratie. in quarta idem modus existendi utriusque et ante mundi constitutionem et post mundi consumationem. Unde de seraphyn legitur. quod duabus alis velabant caput et pedes. in capite principium. in pedibus finis. Quid enim ante mundi constitutionem fuerit. vel quid futurum sit post mundi consumationem. occultum est et velatum. Duabus alis volabant. id est. ad notitiam hominum deferebant que in medio ad salutem pertinebant. In quinta cruce intelligitur unitas spiritus sancti. cum filio et patre. In eo quod autem quid dicitur per ipsum. intelligitur: creatio. in eo quod dicitur cum ipso: creatio. in eo quod dicitur in ipso: consumatio. Per filium enim creavit universa et operatur cum filio. operatur et filius cum eo regendo et disponendo creaturam ut in evangel.: Pater meus usque modo operatur. et ego operor. Denique in ipso consumabuntur omnia. Post mundi vero consumationem cum tradiderit deo patri regnum. et subiectus erit ei qui sibi subiecit omnia. et tunc perfecte cognoscetur spiritus sancti per ....

Isaie VI 2: „Seraphim velabant super illud: sex alæ uni et sex alæ alteri. duabus velabant faciem ejus et duabus velabant pedes ejus et duabus volabant."

Col. 9

— —

crux quando in unitate spiritus sancti ante calicem depingitur. id est. in oculis omnium manifestatur. Post mundi enim consumationem non tantum quomodo filius unum cum patre sit. verum etiam quomodo spiritus sanctus sit unum cum utroque et procedet ab utroque plene ab omnibus iustis cognoscetur sicut scriptum est: Cognoscent me omnis a minimo usque ad maximum. Propterea omnis honor et gloria differetur ultimum. Ideo quinque cruces facimus ut per virtutem sancte crucis ad istam quinquepertitam cognitionem veritatis pertingamus. Prima questio. scilicet quare tanta diversitas in faciendis crucibus ostendatur. in predictis soluta terminatur. Cetere due questiones restant solvendæ. Solutio secundæ questionis. In VI[a] ætate dominus Jesus integer et perfectus homo apparuit et se ipsum integrum et perfectum exhibuit et pro nobis obtulit. In tertio ordine eum integrum manu tenemus. id est. integra fide et perfecto opere imitari debemus et sic crucibus. id est. passionibus communicamus. Solutio tertie questionis. In VI[a] ætate dominus Jesus veniens dominicam orationem ordinavit et docuit competentius in sexto ordine quam in alio ponendam fuisse.

VII[us] Ordo. Septimus ordo a pace incipit quia ad pacem tendit. Pax domini sit s. v. Non omnis pax est pax .....

Col. 10

— —

inordinata superborum qui contempto superiore obediunt inferiori. sicut Adam uxori. et ideo se ipsum et superiorem et inferiorem perdidit. Secundus vero Adam maluit obedire patri quam synagoge matri et imo se ipsum recepit a morte resurrexit. servavit matrem quam in fine recipiet. Qui synagoge suae matri conpatiendo. dicebat

patri: Pater si fieri potest transeat . . . Non enim passionem timebat vel subterfugere volebat. Sed quia synagogam ex sua passione perituram sciebat. affectu pietatis dolebat. Pax simulata proditorum qui non corde locuntur. Pax inquinata fornicatorum et adulterorum. Pax scelerata rebellium et scismaticorum qui universalis ecclesie auctoritati resistunt et contradicunt. Inde Samuel dixit: Peccato ariolandi repugnare. et quasi scelus ydolatrie nolle acquiescere. Augustinus tres auctoritates ponit. Primam sanctarum scripturarum. secundam generalium conciliorum. tertiam universalis ecclesie consuetudinem dicens: Omnia que nulla istarum auctoritate roborata sunt ab ecclesia penitus resecanda existimo. Pax autem domini ordinata est que diligit ordinem. vera est que neminem fallit. munda est que omnia inquinamenta refugit. pudica est et eterna que litem et finem devitat. In hoc ordine multe questiones oriuntur que spiritu sancto revelante solvuntur. Prima questio est quare tres cruces secundum consuetudinem fiant ✝ ✝ ✝

I Reg. XV 23 „Quoniam quasi peccatum ariolandi est repugnare et quasi scelus idolatriæ nolle acquiescere."

Col. 11

— —

quare iste cruces non supra vel extra calicem. sed tantum intus calicem fiant: Quare quarta pars dominici corporis manu tenetur in crucibus fatiendis. Quinta quare eadem pars factis crucibus in calicem descendat. Sexta quare due partes extra calicem remaneant. Septima quare agnus dei. etc. eum in duobus primis sit convenientia. quare in tertia differentia sit dona nobis pacem. Solutio prime questionis: Tres vite sunt humane nature. Prima anime simul cum corpore. secunda anime relicto corpore. tertia anime resumpto corpore. quod erit in resurrextione. In prima pax est necessaria que longe fatiat a crimine. In secunda pax est necessaria que longe fatiat a terrore. Unde in exequiis mortuorum dicitur: Non penalis timor excruciet. non reorum proxima catena constringat. In tertia pax est necessaria que longe fatiat ab utroque id est a crimine et terrore. consumata gloria et beatitudine. Ideo tres cruces facimus. ut per virtutem sancte crucis ad istam triplicem pacem pertingamus. Ideo etiam dicimus similiter. id est. in hac triplici vita pacem aliis imploramus. Solutio secunde questionis: Nulla natura erat redimenda vel ad pacem reducenda nisi solius hominis corpus et anima. Propterea secundum hanc rationem fidei dupplex crux solummodo videtur esse facienda. Solutio tertie questionis: In septima etate que excipietur ab octava pasche con . . . . .

Col. 12

— —

cruces non extra calicem. sed in ea hec fiunt. Solutio quarte questionis: Tertia pars dominici corporis quam manu tenemus cum cruces facimus. pars illa est ecclesie que in exultatione gaudet cum Christo in eterna beatitudine. Hanc igitur manu tenere est. sanctos fide et opere debere imitari. ut sicut cruces facimus ita passionibus Christi conmunicemus. Solutio quinte questionis: Calix domini qui laborem fingat et imitationem dominice passionis. habet suum exterius et suum interius.

exterius pressuram et tribulationem . interius gaudium et consolationem . Unde dominus in evvangeliis . Nec locutus sum vobis ut in me pacem habeatis qui in mundo pressuram habetis . Unde Isaias : Secretum meum mihi etc . Quam magna multitudine tua . . . etc . Item secundum multitudinem d. m. in cor etc . Illud secretum gaudii et consolationis . et illud absconditum dulcedinis . interius est calicis . propterea ergo illa tertia particula dominici corporis descendit in calicem . quia post laborem vite cum Christo eternam recipiunt requiem . Unde in evvangel. : et iam pueri mei mecum sunt . . . etc. . . Solutio sexte questionis : Due partes extra calicem remanentes due partes ecclesie sunt . pars in pregnatione et pars in expectatione . Quia ergo iste due partes laboribus penitentialibus subiacent . et adhuc expectant et desiderant nec desideratam habent requiem . . .

Is. XXIV 16

Col. 13

– –

[Solutio sep]time questionis : Tria sunt tempora . due sunt misericordie . extremum erit pacis et iustitie . Quia ergo in tempore pregnationis et in tempore exspectationis speratur et expectatur misericordia . in tempore resurrextionis pax consumabitur atque iustitia . propterea quando dicitur agnus dei . in duobus primis est convenientia in tercio vero differentia.

Pater noster qui . . etc. . . Dominica Oratio.

Eloquia domini casta sunt . argentum igne examinatum . probatum terre . purgatum septuplum . id est . sermo domini habitus in monte ad discipulos est argentum . quia dulcius insonāt menti quam alia eloquia . sicut argentum dulcius tynnit inter omnia metalla . et hoc argentum est igne tribulationis examinatum . probatum terre . id est a terra . genitivus pro ablativo more greco . id est . nihil terrenitatis habens . et est septuplum id est per septem gradus virtutum et beatitudine perfecte multiplicatum . id est . septempliciter quia per singula septem est purgatum igne persecutionis de quo agitur in octava beatitudinec . um dicitur : Beati qui persecutionem patiuntur pro iusti . . etc. . . Septem autem virtutes habentur per septem dona spiritus sancti . Sed omne datum optimum et omne donum p . . etc. . . Paratus est quidem dona dare hominibus . Sed vult rogari . Vos ergo fratres septem dona vobis proposita esse audistis . septem virtutes recitari . que ducunt. . . .

I Matth V 10

Col. 14

– –

habetis autem septem peticiones que secundum ordinem artifitialem quem servat Matheus . ita disponentur ut precedant tres peticiones ad statum patrie pertinentes que digniores sunt aliis quatuor ad statum vie pertinentibus et imo secundum ordinem dignitatis eis proponuntur . Sed sancti expositores secuntur ordinem naturalem qui exigit ut incipiamus a minimis . id est . temporalibus et progrediamur ad maiora . id est . eterna . secundum ordinem rationis vel temporis quia secundum Ieronimum qui provehitur de minori ad maius et fit adaptatio peticionum sumpto principio ab ultima

que est „libera nos a malo". secunda computatione ad primam. usque que ad „sanctificetur nomen tuum". et septem peticionibus petuntur dona. donis optinentur virtutes. virtutibus acquiruntur beatitudines. et hoc totum fit ut expellantur septem vitia principalia. que sunt: superbia. invidia. ira. tristitia. gula. avaritia. luxuria. quorum tria expoliant hominem. quartum expoliatum flagellat. quintum flagellatum ejicit. sextum electum seducit. septimum seductum conculcat. Superbia enim homini auffert deum. nullo enim vitio homo magis contradicit deo vel odit eum quam superbia. Iuxta illud: Superbia eorum qui te oderunt.. etc.. Invidia auffert homini proximum quia invidiis alterius rebus marscescit opimis. Ira se ipsum. Expoliatus vero ab his qui nec de suo bono nec de alieno...

Col. 15

— —

cui avaritia incedit que flagellatum ejecit. quia interno amisso gaudio foris consolationem querere compellitur. Postea accedit gula que animum vanis et variis delectamentis illicit. Sequitur luxuria que illectum servituti molliter subiecit. Per superbiam ergo cor inflatur. per invidiam arescit. per iram crepat. per tristitiam consternitur et quasi in pulverem redigitur. per avaritiam dispergitur. per gulam inficitur et quasi humectatur. per luxuriam conculcatur et in lutum redigitur. ut dicere possit. Infelix ego homo infixus sum in limo profundi qui ut lutum platearum delebitur. Est igitur homo quasi egrotus. dominus quasi medicus. vitia languores. peticiones sunt planctus. egri et postulationes. dona antidota. virtutes sanitates. beatitudines felicitatis gaudia. Hic ergo eger petit a deo medico. de quo scriptum est: Non est opus sanis medicus. sed male habentibus. Petit inquam bona pro antidotis. ut obtineant virtutes quasi beatitudines. ut inde habeant sanitates. quasi gaudia felicitatis. Petit autem septem bona. que ordine converso numerantur sic: Spiritus timoris. spiritus pietatis. spiritus scientie. spiritus fortitudinis. spiritus consilii. spiritus intellectus. spiritus sapientie. Septem virtutes sunt: Paupertas spiritus. mansuetudo. luctus (!) esuries iustitie. misericordia. munditia cordis. pax. Septem beatitudines sunt: Regnum celorum. possessio terre

Col. 16

— —

egrotus iste brevem benivolentie cum dicit: Pater noster... etc.... Per hoc autem quod dicit „pater noster" dehortatur nos a duobus. a superbia. scilicet. ne dicamus „pater meus" reputamus proprium quod commune est ab. indignitate ne reddamus nos indignos ante patrem. Hortatur enim nos ad tria. ad servandam gratiam adoptionis. unitatem fraternitatis. dat etiam fidutiam impetrationis. Unde nunc dicitur: Domine. cui servitur in timore sed pater cui servitur amore. Juxta illud prophete: Si ego dominus. ubi est timor meus? si ego pater. ubi est amor meus? Juxta illud in ewangelium: Si vos cum sitis. mali nostis bona data dare filiis vestris... etc.... Nota quod dicitur qui es in celis. per gratiam ut ita te faciat sanctum vel in celis. id est. in secreto divine maiestatis. per quod datur fidutia habendi bonum occultum.

quod occulus non vidit. nec auris audit. etc.... „Libera nos a malo". hac prima peticione petitur donum primum. scilicet. spiritus timoris. per quod obtineatur prima virtus. scilicet. paupertas spiritus. ut ex ea sequatur. prima beatitudo. scilicet. regnum celorum. et quodlibet horum per se positum videtur satis notum. quod autem ex horum callida et competenti vinctura colligitur ac resultat videbitur esse notum. Juxta illud poete. Dixeris egregie notum si callida verbum reddiderit. nunc.... novum. Est ergo sensus: Libera nos a malo. hoc est da nobis spiritum timoris.



Heinrich Schrohe

Johann von Heppenheim, genannt von Saal

Johann von Heppenheim, genannt von Saal

Ein Mainzer Domherr des 17. Jahrhunderts

Von Heinrich Schrohe in Mainz

Vergraben ist in ewige Nacht der Erfinder großer Name zu oft. Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir; aber belohnt Ehre sie auch? so ruft der Dichter aus, und seine Worte gelten nicht nur für die Erfinder; auch auf viele sonstige große Geister finden sie in mannigfaltiger Weise ihre Anwendung, mag diese nun Verstand oder Phantasie, Wille oder Gefühl vor anderen auszeichnen und zur Tätigkeit drängen. Gerade die Männer, denen ein tatkräftiger Wille zueignete, oder die aufrichtiges Mitempfinden zu selbstlosem Handeln bestimmte, sie sind es im allgemeinen nicht, die sich bleibende Denkmäler in den Ruhmeshallen der Geschichte errichten. Große Gelehrte und gotterfüllte Künstler leben eher in den Schöpfungen ihres Geistes fort als willensstarke und weitschauende Beamte oder zartempfindende Männer, deren Fürsorge der Veredelung ihrer Umgebung und der Linderung fremden Leides gewidmet ist. Die Starken im Willen und in der Liebe tauchen aus der Menge empor, erregen Bewunderung und Widerspruch und fallen dann der Vergessenheit so häufig anheim. Nur selten ist es einem aus dieser Schar vergönnt, in dem Andenken späterer Geschlechter fortzuleben. Zu diesen bevorzugten Vertretern segensreicher Willensstärke und edler Nächstenliebe rechnet der Mainzer Dombechant Johann von Heppenheim, genannt von Saal, freilich nicht in dem Sinne, daß sein Streben und Können zu allen Zeiten die gleiche Anerkennung gefunden hätte. Noch im Jahre 1722, also 50 Jahre nach dem Tode Johanns von Heppenheim († 3. Febr. 1672) schrieb der verdiente Mainzer Geschichtschreiber Joannis (II., S. 295) von ihm: »erat vir cum in omni vitae officio circumspectus, tum christianae pietatis praecipua quadam laude, sed maxime consilio et auctoritate in publicis privatisque negociis spectatus.« Aber als weitere hundertundfünfzig Jahre verflossen waren und die Allgemeine deutsche Biographie zu erscheinen begann, da zählte Johann von Heppenheim nicht zu jenen, die in diesem Werke ihre Verewigung finden sollten. Erst als Mentz[1]) seine vorurteilsfreie und ansprechende Biographie Johann Philipps von Schönborn schrieb und geschichtliche Forschung die Leichen- und Trümmerstätten erhellte, welche die letzte Pestepidemie (1666/67) in Mainz schuf, da kam auch Johann von Heppenheim, genannt von Saal,[2]) wieder zu Ehren.

Am 25. November 1665 hielt das Mainzer Domkapitel eine Sitzung ab;[3]) in dieser wurde die Frage erörtert, wie in den Straßen der Stadt eine größere Reinlichkeit erzielt werden könne. Der Dombechant Johann von Heppenheim machte bestimmte Vorschläge und begründete diese mit dem Hinweis, daß infolge der Unsauberkeit in den Straßen bei der geringsten sich erhebenden Seuche das größte Elend in Mainz einreißen werde. Sein klarsehender Geist hatte wohl die Größe der Gefahr erkannt. Denn in Köln hatte die Pest bereits am 26. Juli 1665 ihren Einzug gehalten und von da bis

Mainz war bei den ausgedehnten Handelsbeziehungen ein kleiner Weg. Doch die Vorschläge Saals kamen aus uns unbekannten Gründen nicht zur Ausführung. So sehr man sich auch in anderer Weise vor der gefährlichen Seuche zu schützen suchte, es war ohne Erfolg; denn zwischen dem 30. Juni und 7. Juli 1666 wurde Mainz infiziert.[4]) Was so oft bei drohenden Gefahren geschah, es trat auch diesmal ein. Als die Seuche rheinaufwärts weiter und weiter vordrang, da verließen[5]) der Kurfürst, der Adel und die hohe Geistlichkeit die bedrängte Stadt. Zu jenen, die nicht in solcher Weise das Feld räumten, gehörte der Domdechant. Das durfte er nicht, so könnte man sagen, denn er war der Vorsitzende der kurfürstlichen »heimbgelassenen« Räte.[6]) Das wollte Johann von Heppenheim nicht, so muß man sagen, wenn sein zielbewußtes und unerschrockenes Verhalten inmitten aller Lebensgefahr und Bedrängnisse einen Rückschluß auf seine Eigenart gestattet. Gewiß wäre es ihm als einem nahen Verwandten[7]) des Kurfürsten ein leichtes gewesen, das verantwortungsvolle Amt abzuschütteln. Wäre Verdrossenheit, jenes untrügliche Kennzeichen kleiner und eitler Geister, ein Grundzug seines Charakters gewesen, so hätte er auch deswegen Mainz verlassen dürfen, weil seine Warnungen in Betreff der Seuchengefahr wirkungslos verhallt waren.[8]) Doch nichts von Angst, nichts von verletzter Eigenliebe. Mit Unerschrockenheit, Umsicht und Ausdauer war Johann von Heppenheim im Verein mit anderen furchtlosen, kenntnisreichen und opferwilligen Männern tätig, um die schwer heimgesuchte Stadt vor größerem Leid zu bewahren. Er selbst richtete ein Offizium Sanitatis ein, das aus geistlichen und weltlichen Personen bestand; es sollte in seiner genau abgegrenzten Tätigkeit der allerorten grassierenden Krankheit nach Möglichkeit abhelfen und dafür sorgen, daß dieses Übel nicht weiter einreiße. Am 7. Juli 1666, d. h. in den ersten acht Tagen nach Verseuchung der Stadt, berichtete[9]) Johann von Heppenheim dem Kurfürsten ausführlich über die getroffenen Maßnahmen; es ist jenes Aktenstück, dem das Faksimile der Handschrift des Domdechanten entnommen ist. Vielleicht kamen Johann von Heppenheim bei seinen Vorkehrungen Erfahrungen zustatten, die er in Verkehr mit Bingen gesammelt hatte. Das Domkapitel traf nämlich seit September 1665 Vorkehrungen,[10]) um diese ihm gehörige Stadt vor der Seuche zu schützen, und seit November 1665 Maßregeln wegen der einreißenden Kontagion. Bei den Sitzungen, in denen diese Maßnahmen zustande kamen, führte Johann von Heppenheim als Domdechant öfter den Vorsitz. So mag er in der Fürsorge für Bingen ein Wissen gesammelt haben, das er jetzt in den Dienst der Stadt Mainz stellte. Doch nicht die Tatsache, daß Johann von Saal das Offizium

Sanitatis schuf und ihm seine Obliegenheiten bis ins einzelne vorzeichnete, ist es allein, die ihm unsere Anerkennung gewinnt. Auch der Umstand, daß er an den Arbeiten des Offiziums mit regstem Eifer teilnahm, spricht für ihn. Wie oft wird in den Protokollen des Offiziums auf die endgültige Entscheidung des Dombechanten hingewiesen.[11] Daneben beaufsichtigte er als Statthalter des Kurfürsten die ihm unterstellten Amtleute. Er tadelte[12] beispielsweise den Vizedominus in Aschaffenburg, weil er Leuten aus verseuchten Gegenden trotz kurfürstlichen Verbotes Einlaß gewährte. Der Stadt Mainz nahm er sich in energischer Weise an, wenn deren Interessen gefährdet waren, so als Frankfurt den Mainzer Marktschiffern den Zutritt untersagen wollte. »Da«, schreibt[13] Johann von Heppenheim am 23. Juli 1666 dem Kurfürsten, »die Stadt Frankfurt vermittels des Kommerziums von oben und an den Rheinstrom der kurfürstlichen Stadt Mainz uneinbringlichen Schaden und Nachteil tut und, um von Kauf- und Handelsstädten die Handlung an sich zu ziehen, die Stadt Mainz in dem Verdacht der Kontagion zu erhalten sucht, ... so machen wir den Vorschlag, zur Verhütung des besagten Einschleifes das Kommerzium mit Frankfurt nicht weniger als mit Mainz den Obererzstiftsuntertanen zu verbieten.« Den Frankfurtern selbst hatte der Dombechant bereits am 19. Juli geantwortet[14] und bemerkt, wenn Frankfurt sich nicht entgegenkommend zeige, so sehe man sich gezwungen, dessen Waren in dem erzbischöflichen Gebiet am Rhein und in den oberen Ämtern den Zutritt zu untersagen. Natürlich verfehlten solche bestimmte Erklärungen ihre Wirkungen nicht;[15] sie kennzeichnen aber auch den Dombechanten als einen Mann von Entschlossenheit und Tatkraft. Und doch artete weder erstere in Unnachgiebigkeit noch letztere in Härte aus. Vielmehr ist Milde und Freigebigkeit ein hervorstechender Zug in seinem Wesen. Als sich der obenerwähnte Aschaffenburger Vizedominus in einem Schreiben zu rechtfertigen suchte,[16] antwortete[17] Joh. von Heppenheim, er nehme dessen Entschuldigung an, er möge sich aber in Zukunft die Befolgung der kurfürstlichen Befehle bestermaßen angelegen sein lassen. Auch Beweise seiner opferwilligen Nächstenliebe gab er in der Zeit der Pest. Er war es wahrscheinlich, der ein Haus als Lazarett zur Verfügung stellte,[18] damit in diesem pestkranke Arme, Durchreisende und Dienstboten Aufnahme fänden. Sicher unterstützte der freigebige Dombechant auch den Bau jener Sebastianuskapelle, welche die Mainzer Bürgerschaft zur Pestzeit aufführte; wenn es in einem Schreiben an den Kurfürsten heißt:[19] »eine dem Kurfürsten wohlbekannte Person, die aber zurzeit nicht genannt sein wolle, habe sich zu einem namhaften Beitrag zur Sebastianuskapelle verstanden«, so könnte damit sehr wohl der Dombechant von Heppenheim gemeint sein. Zweifellos aber nahm er an den religiösen Veranstaltungen lebhaften Anteil, durch welche die Mainzer den Zorn Gottes von sich abzulenken suchten. Als nämlich der Bau der Sebastianuskapelle unerwartet langsam vor sich ging, schlug er vor,[20] es solle bis zur Fertigstellung der Kapelle täglich im Dom eine heilige Messe zu Ehren der hh. Sebastianus und Rochus sowie zur Abwendung der Pest und zwar abwechselnd durch den gesamten Klerus und die Ordenspriester gelesen werden. Wir ersehen aus diesem Vorschlage, wie dem bedrängten und armen Volke, so war es auch

dem reichen und vornehmen Dombechanten ernstlich darum zu tun, durch eifriges Gebet Gottes Güte zu erlangen.

Daß Johann von Heppenheim den Bau der verlobten Sebastianuskapelle mit seinen Mitteln unterstützte, können wir nur vermuten; belegt ist dagegen seine Fürsorge für arme Waisen während dieser Zeit. Im November 1666 verpflichtete[21]) er sich, für drei Kinder, deren Eltern an der Pest verstorben waren, ein halbes Jahr lang wöchentlich je einen halben Taler zu entrichten. Im Juli 1667 befanden sich sechs elternlose Kinder in dem Pestlazarett; aber es gebrach an Geld zu ihrer Verpflegung; da übernahm[22]) es ebenfalls der Dombechant für zwei derselben ein Jahr lang zu zahlen.

Doch nicht erst die Pestzeit veranlaßte den Dombechanten zu einer derartigen Tätigkeit; er arbeitete vielmehr mit ihr an der weiteren Verwirklichung einer Idee, die ihn schon länger beschäftigte; es schwebte nämlich ihm und seinem Bruder Georg Anton, dem Oberstkommandanten zu Königshofen, die Frage vor, wie am zweckmäßigsten die Mainzer Waisenkinder vor materieller Not und sittlichen Gefahren geschützt werden könnten. Leider ist unser urkundliches Material in dieser Beziehung nicht vollständig. Bereits am 26. Februar 1664 vermachten die beiden Brüder dem Mainzer »armen Kinderhaus« einen ansehnlichen Besitz. Diese Urkunde ist weder im Original noch im vollen Wortlaut auf uns gekommen; der erhaltene Auszug[23]) sagt wörtlich folgendes: »Alles und jedes also und dergestalt, daß jetzt gemeldetes freiadeliges Jungisches Haus und Güter zu Ülversheim wie in gleichen die also genannte Jungische Auen und Consheimer Güter mit allen Rechten und Ansprüchen, so wir an selbige rechtmäßiger Weise haben, auch wirklich besitzen und genießen, gemeldetem armen Kinderhaus erb- und eigentümlich heimgefallen sind und bleiben sollen und dessen allen zur Urkund und steter Festhaltung haben wir beide Gebrüder diese Fundation eigenhändig unterschrieben und daran unsere angeborene adelige Insiegel hangen lassen. So geschehen Mainz, den 26. Februar 1664.«

Mit diesen Mitteln oder mit weiteren Zuwendungen seitens des Dombechanten, sowie unter Beihilfe des Kurfürsten Johann Philipp wurde wohl 1664 auf 1665 das Mainzer Waisenhaus errichtet. Denn am 28. April 1665 erklärt Johann Philipp u. a.: Wir haben »zuvörderst dem allmächtigen Gott zu Ehren, sodann den verlassenen, armen, notleidenden Waisen zum Trost in allhiesiger unserer Residenzstadt Mainz ein Waisenhaus aufrichten und darzu neben dem würdigen unserem Dombechanten unseres Domstifts allhier und lieben Andächtigen Johann von Heppenheim genannt von Saal aus unseren eignen Privatmitteln das Haus zum Homberg genannt erbauen lassen.« Des weiteren stattet Johann Philipp in dieser Urkunde das Waisenhaus mit Kapitalien der Hospitäler zum hl. Geist und S. Katharina im Betrage von 10 000 fl. und mit 5700 fl. aus seinem peculium privatum aus, die er dem Altmünsterkloster verzinslich geliehen hat; ferner gibt er Bestimmungen über die Inspektion der Anstalt, über die Aufnahme von Knaben und Mädchen, und über die Verwaltung des Hauses. Alle diese Maßnahmen lassen darauf schließen, daß das Haus zum Homberg eben erst, d. h. um den 28. April 1665, seinem Zwecke übergeben und mit den ersten Waisenkindern besiedelt wurde. Dem

Charakter der jungen Stiftung entspricht es auch, wenn der Kurfürst von allenfallsigen künftigen Vermächtnissen guttätiger Leute redet, und an einer anderen Stelle der Urkunde sagt: wir sind »auch inskünftig, wenn uns Gott das Leben fristen wird, neben genanntem unserem Domdechant noch ein mehreres zu tun entschlossen«. So sehr gehen Kurfürst und Domdechant bei der Gründung des Waisenhauses Hand in Hand, daß wir heute nicht mehr entscheiden können, wer von beiden zuerst mitleidige Liebe zu den armen Elternlosen empfand. Aber das wissen wir auch heute noch, daß Johann von Heppenheim den Kurfürsten an Freigebigkeit gegenüber dem Waisenhause übertraf. Denn noch in einer zweiten, allerdings nicht datierten Urkunde[24]) bedenken die Gebrüder von Heppenheim das Mainzer Waisenhaus. Ihr Vermächtnis beginnt mit den Worten: »Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit Amen. Zu wissen sei hiermit, daß zu Ehren Gottes des Allmächtigen, Maria der Himmelskönigin, sanctorum Josephi Francisci Alexij und aller Heiligen hernachfolgende Stiftung von beiden uns zu End benannten Gebrüdern reiflich ermessen und mit wohlbedachtem Mut aufgerichtet worden und beschehen ist; vermachen dem Waisenhaus, das Johann Philipp in Mainz angefangen und gottselig aufrichten lassen 1. den von Sickingen'schen Anteil an dem Wein und Fruchtzehnten zu Hochhausen im Amte Bischofsheim wie auch zu Issigheim und Eiersheim in der Kellerei Külsheim, ebenso 11¼ Malter Hafer in Issigheim, die vordem jährlich der Familie von Sickingen zur Gülte fielen. Diese Einkünfte hatte Schweickhard von Sickingen 1619 für 3500 fl. Frankf. Währ. als Pfand verschrieben.[25]) 2. unsere Ansprüche und Rechte an das freiadelige Haus und Güter zu Ülversheim. Auf diese Güter hatte die Familie von Heppenheim eine Verschreibung aus dem Jahre 1589 im Betrage von 1000 fl.; außerdem war eine Verschreibung der Lerch von Dirmstein mit 400 fl., eine solche von Jakob Wilhelm Krapp zu Worms mit 1000 fl., eine solche mit 500 fl. von den Grollischen Erben in Oppenheim und endlich eine solche von den Erben des Etherius Mohr in Mainz mit 1800 fl. auf die von Heppenheim übergegangen. 3. die unweit Astheim, auf dem Rhein bei Ginsheim gelegene Jungische Aue nebst Zubehör, wie diese (Aue) das von und zum Jungen'sche Geschlecht von dem Gräflich Nassau-Saarbrücken'schen Haus zu Lehen hatte und 1616 für 1700 Reichstaler von dem Grafen Johann von Nassau-Saarbrücken an Gottfried von Heppenheim, den Vater der beiden Brüder, verschrieben worden war. 4. Haus, Hof und Güter nebst Zinsen in der Consheimer Gemarkung gelegen.« — Diese Urkunde stimmt inhaltlich insofern mit dem angeführten Extrakt vom 26. Februar 1664 überein, als auch in ihr dem Waisenhaus die Ülversheimer Güter und die Jungen'sche Aue vermacht wird; im übrigen sind die beiden Aktenstücke in Form und Inhalt voneinander völlig unabhängig. Die zuletzt mitgeteilte Urkunde scheint einer späteren Zeit als der vorgeführte Auszug anzugehören, vielleicht den letzten Lebensjahren des Domdechanten. Jedenfalls aber spricht aus dem Vermächtnis die geradezu fürstliche Freigebigkeit der beiden Brüder; denn abgesehen von den Consheimer Gütern, für deren Schätzung die Urkunde keinen Anhalt bietet, überstieg die dem Waisenhaus zugedachte Stiftung den Wert von 10670 fl., ein gewiß namhafter Betrag für eine Zeit, die keine zwanzig Jahre hinter dem Dreißig-

jährigen Kriege lag. Unter diesen Umständen kann es uns nicht wundern, wenn das Geschlecht von Saal in dem Mainzer Waisenhaus in hohen Ehren stand und seiner die Kinder in Gebeten und Gesängen gedachten.[26]) Nach einer undatierten Waisenhausordnung (etwa von 1690) sollte in jeder Woche am Montag gebetet werden für den Kurfürsten Johann Philipp, für Johann und Georg Anton von Heppenheim »als für gnädigste fundatoribus orphanarii Moguntini in perpetuam memoriam«. Nach derselben Vorschrift sollten die armen Waisen täglich im Salve und Vieruhrgebet »zu Gedächtnis der hochwürdigsten und gnädigsten Herrn Fundatores« ein Lied singen, dessen erste Strophe also lautet:

> Für das Geschlecht Schönborn und Saal
> Bitten wir arme Waisen all;
> Die haben uns gar wohl bedacht
> Und die schöne Stiftung gemacht.

Wann mag dieses Lied zum letztenmal erklungen sein? Seine Melodie ist im Waisenhaus verhallt, aber das dankbare Andenken an die hochherzigen Stifter lebt wenigstens bei ihren Gesinnungsgenossen in unverminderter Dankbarkeit weiter.

Auch bei einem anderen wichtigen Anlaß sehen wir Johann von Heppenheim und den Kurfürsten in Eintracht und gleicher Opferwilligkeit wirken; beide ließen sich nämlich die Wiederherstellung des Mainzer Priesterseminars angelegen sein. Dieses wurde 1562 durch den Mainzer Kurfürsten Daniel Brendel von Homburg gegründet, hatte aber durch die Stürme des Dreißigjährigen Krieges so sehr gelitten, daß es nahezu vernichtet war. Wie an so vielen anderen Stellen, so suchte auch hier Johann Philipp die Kriegsschäden zu heilen. Am 23. Juli[27]) und 7. September[28]) 1660 gab der Kurfürst dem Seminar ad S. Bonifatium eine neue innere Organisation und unterstellte es, das früher von den Jesuiten geleitet worden war, Geistlichen, die nach den Vorschriften Bartholomäus Holzhausers gemeinsam lebten. Durch Urkunde vom 5. Juli 1661 schuf der Kurfürst dem Seminar ein neues Heim, indem er den Kronberger Hof kaufte[29]) und durch einen Schenkungsakt vom 8. November 1662 statteten es der Kurfürst und Johann von Heppenheim reich aus[30]); sie überwiesen ihm nämlich den Teil von Weisenau und Hechtsheim, den die Gräfin Maria Magdalena von Isenburg-Büdingen und ihre Söhne der Gräfin Katharina Juliana von Wied für 8000 fl. verpfändet und den Johann Philipp und Johann von Heppenheim für diese Summe erworben hatten. Ebenso schenkten beide den Teil der genannten Orte, den sie am 5. November 1657 von Maximilian Wilhelm von Schönburg gekauft hatten.[31]) Bei dieser Gelegenheit oder später verlieh der Domdechant dem Seminar unter gewissen Bedingungen auch jene Pfandschaften, die er von den Grafen von Schönborn an sich gekauft hatte.[32]) Wie hoch sich in diesem Falle der Betrag belief, den Johann von Heppenheim dem Seminar zuwies, wissen wir nicht. Jedenfalls rechnet er unter die Wohltäter gedachter Anstalt; in einer Urkunde vom Jahre 1672 sagt Johann Philipp[33]): Nos ac honorabilis quondam Agnatus noster Joannes ab Heppenheim, condictus a Saal ecclesiae nostræ metropolitanæ, dum viveret præpositus, de privato peculio nostro liberalem praelibato Seminario nostro fecimus donationem. Als Johann Philipp am

16. Dezember 1672 diese Urkunde ausstellte und des weiteren in ihr sämtliche Einkünfte der ehemaligen Kollegiatkirche zum hl. Martinus in Bingen dem Mainzer Seminar einverleibte, war Johann von Heppenheim bereits zehn Monate tot; aber das Seminar erhielt auch nach seinem Hinscheiden nochmalige Beweise seines Wohlwollens; es wurde nämlich der Erbe seiner »durch Bücher=zahl und =auswahl hervorragenden Bibliothek«.[34]) Und noch heute tragen die zahlreichen Handschriften und Inkunabeln, die auf diese Weise zum Grundstock der Seminarbibliothek wurden, den Vermerk: *Ex legato Rmi perillustris et Gratiosi Domini Joannis ab Heppenheim Condicti a Saal praepositi Mog.* Dieser Eintrag ist von späterer Hand; in keinem der Werke aber findet sich der Name oder ein Exlibris Johanns von Heppenheim. Wie sonst, so fehlt auch hier bei diesem vornehmen und selbstlosen Charakter jede Spur persönlicher Eitelkeit.

Die Tätigkeit, die Johann von Heppenheim während der Pestzeit entfaltete, darf in seiner Charakteristik die erste Stelle einnehmen, weil sie uns den gereiften Mann in seiner Entschlossenheit und Milde, in seiner Fürsorge und Freigebigkeit zeigt; freilich sind dieses Eigenschaften, die er alle Tage seines Lebens bewährte; aber bei sonstigen Gelegenheiten können wir nicht in dem Maße von eigenen Entschließungen des Domdechanten reden, wie damals, als er im Namen des abwesenden Kurfürsten mit fester Hand die Geschicke der Mainzer Metropole lenkte. Bei vielen diplomatischen Verhandlungen, die Kurfürst Johann Philipp seiner Veranlagung und Neigung entsprechend mit Vorliebe führte, erscheint uns Johann von Heppenheim als treuer Berater seines Herrn. Dieser verdankte[35]) seine Erhebung zum Mainzer Kurfürsten großenteils den Bemühungen Johanns von Heppenheim; aber im Gegensatz zu anderen Domherren, nahm der Domdechant kein Geld von dem Gewählten an; es dachte ihm deshalb Johann Philipp ein Geschenk zu; welcher Art es war, wissen wir nicht; vielleicht ernannte er ihn aus Dankbarkeit alsbald zum Statthalter. Naturgemäß erscheint der uneigennützige Domherr stets als Vertrauter des Kurfürsten; mit ihm und dem Würzburgischen Kanzler Lasser beriet[36]) Johann Philipp am Ende des Jahres 1647 über die Bedingungen, unter denen der Kurfürst von Bayern den Frieden anstrebte, d. h. über den Ausschluß Spaniens vom Frieden. Auch bei den Vermittlungsversuchen,[37]) die Schönborn 1664 begann, um den Krieg zu verhüten, der nach dem vermutlichen Aussterben der spanischen Habsburger zwischen Ludwig XIV. und Leopold I. drohte, war Johann von Heppenheim neben Philipp Erwein von Schönborn der Berater des Kurfürsten. Ehrend sind die Zeugnisse, die dieser darum dem Domdechanten ausstellt. Am 3. Dezember 1647, kurz nach seinem Einzug in die Mainzer Martinsburg, schreibt[38]) er an die Würzburgischen Abgesandten: »Außer Herrn von Saal, meinem Bruder, Greiffenklau und Meel habe ich niemand hier, dem ich recht vertrauen darf.« Und 14 Tage später, am 17. Dezember 1647, richtet der Kurfürst an Maximilian von Bayern einen Brief; in diesem spricht er sich über den Domdechanten dahin aus,[39]) »daß er sich seiner bekannten Sufficienz, Eifer, Treue, Verschwiegenheit nun schon seit vielen Jahren, auch schon vor Antritt seiner Würzburger Regierung in allen negotiis fruchtbarlich

bedient habe.« Neben den genannten Eigenschaften und der Uneigennützigkeit empfahl den Dombechanten auch sein auf das Große gerichteter Charakter. 1659 fühlte[40]) sich das Mainzer Domkapitel gekränkt; denn die ihm zustehende Zoll- und Steuerfreiheit war verletzt worden, gewisse Pensionen, die durch die Wahlkapitulation Johann Philipps festgesetzt worden waren, bezahlte man unpünktlich aus, und endlich begegnete die kurfürstliche Hofkanzlei und Miliz dem Domkapitel nicht mit dem verlangten Respekt. Der Dombechant sollte sich in dieser Angelegenheit namens des Domkapitels an den Kurfürsten wenden. Johann von Heppenheim aber setzte zunächst allerhand Milderungen in der Beschwerdeschrift durch und nahm schließlich an der ganzen Aktion überhaupt nicht teil.

Johann von Heppenheim gehörte nicht zu jenen Naturen, die so völlig von einer Idee ergriffen werden, daß darüber alles andere seinen berechtigten Wert einbüßt. Seine Teilnahme an der Politik, sowie seine ausgesprochenen charitativen und erzieherischen Bestrebungen machten den Dombechanten nicht einseitig. Das beweisen seine Beziehungen zur Kunst.

Zu Bensheim an der Bergstraße findet sich in dem Hofe des Schullehrerseminars ein Stein in die Wand eingelassen, der wie die Abbildung auf der beigegebenen Tafel [41]) zeigt, folgende Inschrift trägt: A 1653 Adm · Rev. ac Praenob · D · D · Joẽs Ab Heppenheim Dicts De Saal Eccles · Metrop · Mog · Dec · Worm · et Herbip. Cañs Capĩar · Em · Pr · El · Mog · Consil · intĩmus Vic · et Cons · Aul · Et Cam · Praes. Zu welchem Denkmal diese Inschrift gehörte, ließ sich seither nicht feststellen; jedenfalls aber hatte sich der Dombechant in Bensheim, dem Mittelpunkt der kurmainzischen Bergstraße, deren Einlösung[42]) und Rekatholisierung Johann Philipp seit seinem Regierungsantritt betrieb, irgendwie verewigt.

In dem Mainzer Dome begegnen wir noch einem Werke, das Johann von Heppenheim als seinem Stifter alle Ehre macht. Es ist das Rauchmüllersche Kruzifix, dem eine kunsthistorische Würdigung zuerst durch Herrn Prälaten Dr. Schneider zuteil wurde.[43]) Dieser Kruzifixus, dem meisterhafter Gliederbau, treffliche Modellierung und tiefe Empfindung nachgerühmt wird, befand sich bis 1868 in dem Altar der Barbarakapelle an der Nordseite des Domes; er hatte »einen Leinwandhintergrund, der einen schweren Wolkenhimmel mit einem Blick auf das tiefliegende Jerusalem und den Kuppelbau des Tempels darstellte. Die Architektur bestand aus einer mächtigen Pilasterstellung, die in den oberen Teilen kanneliert war und von einem flachgebogenen Architrav überdeckt. Das Ganze war mächtig gegriffen und von großer Wirkung; das Kruzifix trat höchst eindrucksvoll daraus hervor. Zuseiten des Altars war eine heute noch erhaltene Wappentafel mit der Inschrift: Jo. ab Heppenheim dictus a Saal huius Metropolis ecclesie decanus erexit 1657. Auch ein figurengeschmücktes Fenster der Kapelle mit den Darstellungen der heil. Jungfrau und der hl. Barbara, der Patronin der Kapelle, geht inschriftlich auf die Stiftung Johanns von Heppenheim zurück, so daß die Kapelle durch ihren Schmuck recht eigentlich als Familiengrabstätte der Saal von Heppenheim gekennzeichnet war« (Schneider). Zu Füßen

des Heilandes war die Aufschrift zu lesen: O Amor miserentis O dolor patientis O Misericordia redimentis O Ingratitudo redemptae gentis · Anno 1659. Lediglich das Kruzifix hat sich erhalten. Als es mit dem Grabmale des Bischofs Haffner in organischer Weise verbunden wurde, ließ es Herr Prälat Schneider von allen späteren Zutaten befreien und so bewundern wir dank seiner Fürsorge heute wieder wie in den Zeiten Johanns von Heppenheim das ausdrucksvolle Haupt des Heilandes, der soeben verschieden ist, der die Augen geschlossen, den Mund geöffnet und das Haupt nach der rechten Schulter geneigt hat.

Gegen Ende seines Lebens begegnet uns Johann von Heppenheim unter den Wohltätern des Reichklaraklosters. Er stiftete[44]) wohl wie der Kurfürst Johann Philipp von Schönborn[45]) in der Klosterkirche ein Fenster mit seinem Wappen. Es war die Zeit von 1670, in welcher der kurfürstliche Rentmeister Rokoch den unter dem Chor befindlichen Teil der Klarakirche herstellen und auf dem Chor ein Fenster anfertigen ließ.[46]) Es beteiligte sich also hier der Dombechant an der Verschönerung einer Klosterkirche im Verein mit dem Kurfürsten, der ihn so oft mit seinem Vertrauen beehrte, zusammen aber auch mit dem außergewöhnlich reichen Rentmeister Rokoch, der an Ansehen hinter dem Dombechanten zurückstand, der sich ihm aber in Kunstpflege ebenbürtig an die Seite stellen konnte.[47]) Wie mögen wohl diese beiden einflußreichen und hochgeachteten Männer, die zu den führenden Geistern im Kurstaate gehörten, einander gegenseitig beurteilt haben? 1666/67 hatte Rokoch[48]) unter Johann von Heppenheim als Mitglied des Offiziums Sanitatis gewirkt.

In der Vollkraft des Lebens setzte sich Johann von Saal Denkmäler durch seine Fürsorge für Arme und Waisen, durch sein Interesse für die Erziehung des Klerus, sowie durch die Kunstschöpfungen, die seiner fürstlichen Freigebigkeit ihr Entstehen verdanken. Aber auch an seinem Lebensende, als es galt Abschied zu nehmen von allem irdischen Besitz, blieb er seinen Idealen getreu. Dafür ist sein Testament[49]) der sprechende Beweis; es lautet:

In Nomine Sanctissimae et Individuae Trinitatis Patris et Filii et Spiritus Sancti Amen. Ich Johann von Heppenheimb genannt von Saal Domprobst zu Maynz und Wormbs, Domb-Capitular zu Würzburg, hab hiemit meinen lezten Willen und Testamentarische Disposition schrifftlich verfaßen und, wie es von meinen Herrn Testamentariis nach meinem zeitlichen Ableben gehalten werden solle, hinterlaßen wollen; und dieses alles wohlbedächtlich, gesunden Leibs und Verstands, damit daß, wofern sich etwan ein ander Disposition so vor diesem gemacht worden wäre, finden solt, selbige ufgehoben, cessirt und annihilirt seyn soll; und da dieser mein lezter Will weder als ein gmein Rechtliches noch auch sonsten gültiges Testament bestehen könte, so will ich doch, daß es als ein privilegirtes geistliches Testament und Disposition gelten soll.

Und erstlich befehle ich meine Seele in die Hand meines Schöpfers und heilige fünff Wunden meines Erlösers Jesu Christi, der Mutter der Barmherzigkeit Mariae Mutter Gottes, meinem Schutz-Engel und allen lieben Heiligen, den Leib der Erden, und wofern nit befehle, wo begehre, begraben zu seyn, mögen meine Herrn Testamentarii selbigen beysetzen (zu) laßen, wo es ihnen belieben wird. Nachdem von dieser Welt verschieden seyn, sollen alsbald und erst möglich tausend, sage 1000 Königs-Thaler Priestern und zwar mehreren Theils Ordens-Personen hin und wieder gegeben werden, auf daß Sie für meine arme Seele alsbals soviel Messen, als nemlich vor jede Meß ein Kopffstuck oder fünff Batzen, und also 5000 Messen lesen sollen; Ersuche aber meine Herrn Testamentarios hierin nit absäumig zu seyn, wie auch diejenige Priester, so solche auf sich nehmen werden, solche förderlich ohne Verweilung, auch soviel möglich auf privilegirten Altären zu lesen.

Meine zeitliche Verlaßenschafft belangend, soll es erstlich zwar bey derjenigen Fundation, so mein Bruder und ich beederseits wegen des armen Kinderhauß zu Maynz aufgerichtet und schrifftlich verfasset, allerdings unverenderlich verbleiben. Inngleichen soll es bey der Dispostition, so wir über achthundert, sage 800 fl., welche wir bey dem Zoll in Ehrenfels zuforderen und auf zwo wochentliche Messen, in dem hohen Dombstifft zu Maynz gestiftet, auch unverenderlich verbleiben.

Die übrige patrimonial-Güter soll mein Bruder Georg Anton von Heppenheimb von Saal Erb- und eygenthümlich haben und darüber, Er habe Kinder oder nit, zu disponiren haben; doch wolte ich, daß so es bey des Vaters seel. lezten Willen wegen des adelichen Gutes zu Heppenheim, so zwar gering, auf daß wenigst vor meinen Antheil bewenden ließe, nemlich im Fall Er keine Eheliche Kinder verließe, selbiges denen von Schönborn heimbfallen soll. Ferner vermache ich meinem Bruder aus meinem Peculio das Haus und liegende Güter in und um Maynz. Item die Güter, Hauß und Garten zu Weisenau Erb- und eygenthümlich, wann Er Kinder, nemlich Eheliche Mannes-Erben derlaßt; sollte Er aber keine Eheliche Mannes-Erben-Kind verlaßen, so soll Er zwar Zeit Lebens sie zu genießen haben, nach seinem Ableben aber damit gehalten werden wie folgt.

Item vermache ich Ihme 2000 Reichs-Thaler, sage zweytausend Reichs-Thaler, welche ich Ihme von vielen Jahren schuldig bin und zu Einkauff des Haußes zu Maynz angewendet hab, zuforderist von der Bahrschafft zu haben, und dann über das noch fünftausend, sage 5000, auch baar zuheben.

Drittens soll Er haben von meinen hinterlaßenen Weinen zu Maynz 20, sage zwanzig, Stuck, halb von dem besten, halb von dem mittelmeßigen.

Die 5000 Reichs-Thaler aber, wen so ohne Eheliche männliche Leibs-Erben verfällt und selbige zu seiner Nothdurfft Zeit-Lebens nit anwenden muß, soll er anderst nit als dem Instituto Clericorum Saecularium in Communi Viventium zu gutem halb und halb dem armen Kinder-Hauß zu Würzburg oder Erfurt vermachen können; doch was Er davon zu seinem ehrlichen Unterhalt bona Fide verbraucht, soll Er anderwertlich zu ersetzen nit schuldig seyn; und verstehe ich auch dieses dahin, im Fall ihm der Allmächtige Kinder bescheeren sollte und selbige nach Ihme, vor der Mutter sterben sollten, daß es nit auf die Mutter Erben soll, sondern denjenigen heimbfallen, welchen ich es vermacht hab und hätten haben sollen, wen Er gar keine Kinder bekommen hätte, und dieses sowohl wegen der Bahrschafft als liegenden Güter.

Viertens soll Er haben allen Haußrath als Kutschen und Pferd, Viehe, Bett, Zinn, Kleider und was dergleichen und sollen selbige Ihme alsobald zugestellt werden, auch die Herrn Testamentarii nit Macht haben, etwas davon zu verkauffen oder in einerley Weiß zu veralieniren. Hierunter sollen aber die Silber-Geschirr, übrige Frucht und Wein nit verstanden werden.

Sollte aber mein Bruder ohne Eheliche Manns-Erben verfallen, sollen Hauß und liegende Güter in und um Maynz wie auch der Garten, Hauß und Güter zu Weißenau denen von Schönborn Manns-Stamm nach meines Bruders Ableben in Stirpes-Erb- u. eygenthümlich anheimbfallen; doch soll hierunter daß Hauß, der Reuel genannt, samt dem Garten u. anderen daranliegenden Plätzen, als welche mein Bruder von dem seinigen bezahlt, wie auch die Jungischen Auen, als welche vermög der Disposition dem armen Kinderhauß zu Maynz vermacht ist, nit verstanden werden.

Wie dann auch hierunter nit sollen verstanden werden diejenige Pfandtschaften, so von dem Graven von Schönborn an mich gekaufft und vorlängst dem Alumnatui Moguntino auf gewisse Conditiones incorporiret seyn worden, also daß weder mein Bruder noch die Herrn von Schönborn hieran etwas zu prätendiren haben.

Item vermache Ich Ihrer Hochwürden dem Herrn Domb-Custer Georg Franz von Schönborn meinen Anteil an dem Domb-Capitulischen Hof zu Würzburg.

Dem Hohen Dombstifft zu Würzburg vermache ich zu einer wochentlichen Meß de venerabili Sacramento 500 Reichs-Thaler. Ingleichen dem Stifft Neuenmünster zu einer wochentlichen Meß in Crypta de Passione Domini.[1]

1) Randbemerkung: Ist bereits gestifft, auch die 500 Reichs-Thaler dem Stifft bezahlt.

Item dem Dombstifft zu Wormbs vor eine wochentliche Requiems-Meß vor mich, meinen Bruder u. Geschwisteren, wie auch unsere Voreltern 500 Reichs-Thaler und will meine Herrn Testamentarios gebeten haben, daß es von Ihnen und nit dem Domb-Capitul zu Worms angelegt werde, auch Versehung thun sollen, daß nit distrahirt oder anders angelegt werde, auf daß die Fundation wie auch die arme Seelen der Intention und Suffragionum nit frustriret werden.

Ich behalte über daß bevor, wofern ich einige weitere Legate schrifftlich oder mündlich verordnen werde, daß sie gleich, ob sie hierin begriffen wären, gültig seyn sollen, in specie dasjenige, so ich bereits anno 1666 den 24. Junii unter meiner Hand u. Siegel laut selbigen Zettuls verschaft.

Zu meinen Haeredibus aber setze ich ein und instituire zu Ehren Gottes des allmächtigen und Fortpflan-

tzung des schuldigen Gottesdienst, der Seelen Heil und Sorg, wie auch zu Ehren der glorwürdigsten Himmels-Königin Mariae der Gottes Mutter, S. Michaelis Archangeli, S. Gabrielis Archangeli, Angeli mei Custodis u. S. Josephi das Institutum Clericorum Saecularium, welche auf Anweisung und Verordnung Bartholomaei Holzhaussers seel. juxta antiquos Ecclesiae Canones von den Weibs-Persohnen abgesöndert in Communione bonorum Ecclesiasticorum beysammen wohnen, also und dergestalt, daß der Superior, so als das Haupt ermeldtem Instituto vorstehet, Er wäre auch zugleich in einigem Alumnatu Praeses oder nit, nach meinem tödtlichen Hintritt die übrige Verlassenschafft alsbald antretten, in eine beständige Fundation, wo und wie Er dieselbe gut befinden wird, anlegen und soviel als die jährliche Einkünfften ertragen, auch solche Clericos und Geistliche zu Ingolstadt oder anderwertlich nach beliebiger Gelegenheit erziehen und erhalten soll, welche auf sein des Superioris Verordnung zu Fortpflantzung und Dilatirung gemeldten Instituti, an was End und Ort, bey Catholischen und Unkatholischen es gut und nöthig oder dergleichen Geistliche begehret werden, in Cura Animarum cum omnimoda tamen Dependentia a Jurisdictione ordinaria, gleichwohl aber a Seminariorum quorumcunque et quacunque alia Obligatione libero sich gebrauchen u appliciren zu laßen, auch in hac Communitate Clericali obinserirter Maßen zu leben und zu sterben jederzeit bereit und willig seyn sollen, doch mit Fürbehalt hierinn zu mehren und zu minderen, zu substituiren oder zu anderen nach allem meinem Belieben, wie denn allem demjenigen so ich schrifftlich oder mündlich durch Mich oder andere geschrieben und von mir unterschrieben, glaubhaftig verordnen mögte, vollkommener Glaub gegeben werden soll, als wann es hierinn ausdrücklich vermeldt und inserirt werde. Signatum Maynz unter meiner eigen Hand Unterschrifft und fürgedrucktem adelichen Ring Pitschaft, so geschehen in Maynz den 26. Septembris anno 1670.

Johann von Heppenheim, genant von Saal«

Diesem Testamente ist folgende Elucidatio Testamentariae meae Dispositionis vom 9. Oktober 1671 hinzugefügt worden.

»Allweilen gegen dem Marcobruner Weinberg im Rheingau vertauscht worden, also soll es darmit, gleichwie es mit dem Bienengarten, wann ihn hätte behalten können, gehalten werden und denjenigen werden, die den Bienengarten hätten haben sollen.

Unter dem Haußrath, so mein Bruder haben soll, soll das Silbergeschirr nit verstanden werden, auch Wein und Frucht, nit weniger die Bahrschafft; das Stift Neumünster wird die 500 Reichs-Thaler in Stiftung einer wochentlichen Meß bereits empfangen haben.

Mein Bruder soll haben das Silber-Credenz, so mir Ihre Fürstlichen Gnaden von Speyer verehren laßen; item den Diamant Ring, so mir Chur Sachsen zur Schulpforten verehren laßen; wegen des übrigen Silbergeschirr haben Ihre Churfürstlichen Gnaden zu disponiren, meinem Bruder davon zu geben, was dero gnädigst beliebt, das übrige für sich zu behalten, doch meines Brubers Frau auch ein Gedächtnuß geben davon.

Ihro Kurfürstliche Gnaden sollen gleich disponiren können, wie es nach meines Bruders Ableben, wenn Er schon männliche Erben verließe, gehalten werden soll mit dem Hauß und Gütern zu Maynz, item zu Weißenau, auf dem Marcobrun im Rheingau; sollten Sie aber nit disponiren, bleibt es bei demjenigen wie im Testament versehen.

Das Gutt zu Frauenstein und Wald zu Wallau soll den Haeredibus oder wem ich es vermachen mögte, verbleiben.

Die Clerici in Communi Viventes als Haeredes sollen bei Verlust der Haereditaet verobligirt seyn, den sicheren Anstalt zu machen, daß täglich eine Meß vor mich und pro defunctis in perpetuum gelesen werde, und mein Bruder und Herren Testamentarii sich dieses angelegen seyn laßen.

Signatum, Maynz, den 9. Oktober 1671. Johann von Heppenheim, genant von Saal

Nachtrag: Sollte das Institutum Clericorum Saecularium in Communi viventium über kurz oder lang abgehen und erlöschen oder auch das arme Kinder-Hauß zu Maynz ganz abgehen, so substituire ich denselben soviel als Sie von mir ererbt, das arme Kinderhauß zu Würzburg und Catholische arme Kinder-Hauß zu Erfurt. Sig. ut supra.

Johann von Heppenheim, genant von Saal

Dieses Testament stellt gleichsam die letzte Aufnahme des Dombechanten dar. Einzelne Züge, die wir schon vordem an dem sympathischen Manne bemerkten, treten noch deutlicher hervor. Es verrät diese letztwillige Verfügung in jeder Beziehung den zielbewußten Mann. Der Dombechant, der sich in früheren Jahren an der Stiftung

eines Waisenhauses beteiligte und ein Gönner des erzbischöflichen Priesterseminares war, blieb auch am Lebensabend seinen charitativen Bestrebungen treu, doch nicht so, daß er darüber sonstiges Naheliegende versäumte. Und so bildet denn in seinem letzten Willen dreierlei den Gegenstand wohlüberlegender Fürsorge, die eigne Seele, das Wohl des einzigen Bruders und damit die Ehre der Familie, sowie der Bestand jener erzieherischen Schöpfungen, die ihm ganz oder zum Teil das Entstehen verdanken. Reichlich sind die Stiftungen für das Heil der Seele, gering ist die Sorge für den Leib nach dem Tode; denn im Gegensatz zu manchen eitlen kirchlichen Würdenträgern spricht Johann von Heppenheim nicht einmal den Wunsch aus, in jener Kapelle beigesetzt zu werden, die mit seinen Mitteln neu ausgestattet worden war. Die Anordnung, die Testamentsvollstrecker möchten seinen Leichnam beisetzen lassen, wo es ihnen beliebte, ist ein neuer Beleg für die Charaktergröße Johanns von Heppenheim. Wie seine Seele, so lag dem Dombechanten in dem Vermächtnis auch seine Familie am Herzen. In dem Wormser Dom, der Begräbnisstätte einiger seiner Angehörigen, stiftete er ein wöchentliches Requiem für sich, seinen Bruder, seine Geschwister und Voreltern. Ehrungen, die dem Dombechanten durch Fürstlichkeiten zuteil geworden waren, das Silbergeschirr von dem Bischof von Speyer, der Diamantring von dem Kurfürsten von Sachsen,[50]) gingen auf den Bruder, den männlichen Vertreter der Familie, über. Auch aus den sonstigen Zuwendungen an den Bruder spricht Liebe, aber auch Hochachtung vor den väterlichen Verfügungen. Sie liefern jedoch auch den Beweis, daß der Dombechant mehr als die nächste Zukunft überschaute. Er sah nämlich den Fall vor, daß der Bruder, der wohl mit Nachkommen nicht zu rechnen hatte, keine Kinder hinterließ oder diese vor der Mutter stürben. Unter diesen Voraussetzungen vermachte er dem Waisenhaus zu Erfurt und dem Institutum clericorum in communi viventium je 2500 Reichstaler, den Grafen von Schönborn aber als den nächsten leiblichen Verwandten sollten die Liegenschaften zufallen. Im übrigen erbte das Institutum clericorum auch seine ganze Hinterlassenschaft;[51]) es mußte mit den jährlichen Erträgnissen dieser Erbschaft in Ingolstadt oder sonstwo Geistliche unterhalten, die nach dem Geiste des Institutums lebten und in der Seelsorge wirkten. Gerade in diesen Priestern erblickte wohl der Dombechant eine Bürgschaft für eine segensreiche Heran- und Weiterbildung der Weltgeistlichen. Bartholomäus Holzhauser, der von 1655—1658 d. h. bis zu seinem Tode in Bingen, also nicht weit von Mainz, seelsorgerisch wirkte und sich der besonderen Gunst des Kurfürsten Johann Philipp erfreute,[52]) hatte wohl auf den Dombechanten nachhaltigen Eindruck gemacht und so ist wohl jene Vorliebe für das Holzhausersche Institut zu erklären.

Das Charakterbild Johanns von Heppenheim, wie es sich vor unseren Augen entrollt, ist nicht bis in Einzelheiten ausgeführt. Es sind in ihm nur Züge vereinigt, die sich an dem vollendeten Manne bemerkbar machen, und auch diese treten nur bei einzelnen besonderen Gelegenheiten hervor. Dagegen fehlt bis jetzt so alles, was uns Johann von Heppenheim in seiner Entwicklung, d. h. den werdenden Charakter vorführte. Die Daten, welche uns zeigen, wie er von einer kirchlichen Würde zur anderen

emporstieg, können uns in dieser Beziehung nicht entschädigen. Oder ist damit viel gewonnen, wenn wir erfahren, daß er etwa 1605 geboren, 1636 Domkanonikus,[53]) am 6. Februar 1653 Domdechant[54]) und nach dem 29. April 1668 Dompropst[55]) wurde und am 3. Februar 1672 starb?[56]) Auch die Tatsache, daß der um etwa fünf Jahre jüngere Bruder Johanns seinen Oheim, den Hauptmann des Deutschordens Kaspar Lerch von und auf Dürmstein mit einem lateinischen Gedichte begrüßte,[57]) läßt einen nicht grade weitgehenden Schluß auf den Bildungsgang des älteren Bruders zu. Möchten wir nicht viel lieber wissen, unter welchen Verhältnissen der Knabe im Elternhaus emporwuchs, wer in der Zeit des Lernens seinen Geist beeinflußte, an welchen Stätten er seine wissenschaftliche Bildung erhielt? Ob diese Fragen je befriedigend beantwortet werden können, wissen wir nicht; jedoch wird sich der Verfasser dieser Charakteristik eine solche Vervollständigung seiner Darstellung angelegen sein lassen. Aber selbst wenn die Zukunft über Johann von Heppenheim keine nennenswerten weiteren Aufschlüsse bringen sollte, er rechnet schon jetzt zu den bedeutendsten Männern, mit denen sich der Kurfürst Johann Philipp zu umgeben wußte.«[58]) Sollte letzterer Johann von Heppenheim aus verwandtschaftlicher Vorliebe zuerst herangezogen haben, er machte sich des Vertrauens würdig; denn mit Eifer, Gewissenhaftigkeit und Geschick widmete er sich den übertragenen Pflichten. Zahlreiche Erfahrungen, die er im Berufe machte, verringerten nicht sein Vertrauen zur Menschheit, sondern veranlaßten ihn, der in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges groß geworden war, mit seinen reichen Mitteln die Erziehung elternloser Kinder und heranwachsender Geistlichen zu unterstützen. Um dieses edlen und selbstlosen Strebens willen, das nicht ihm, sondern seinem engeren Vaterlande zustatten kam, steht Johann von Heppenheim ehrfurchtgebietend vor uns. Wie sich ehedem auf dem düstergestimmten Hintergrunde des Altares, den der kunstsinnige Domdechant stiftete, die zarte und lebenswarme Figur des Heilandes abhob, so tritt Johann von Heppenheim aus den vielen selbstherrlichen und kalten Gestalten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als eine liebevolle und liebenswerte und doch echt männliche Persönlichkeit hervor.

1) Mentz, Johann Philipp von Schönborn, 2 Bde.

2) Das Geschlecht stammte von Heppenheim bei Alzey. Schaab, Gesch. d. Mainz IV, 115. Nach Wimmer, Geschichte von Alzey S. 68 findet sich zuerst in der Mitte des 14. Jahrhunderts ein Hermann von Heppenheim uf dem Saale. Dieser Zusatz oder auch der andere »von dem Saale zu Alzey« bedeutet nichts anderes als den Wohnsitz in dem Schlosse zu Alzey; er weist darauf hin, daß diese von Heppenheim im Mitbesitze des Alzeyer Schlosses waren. In den Schaabischen Papieren (Mainzer Stadtbibliothek, Archiv XXII, 7) findet sich die Abschrift eines Briefes, den Gottfried von Heppenheim datum Worms, den 14. Oktober 1644 an seinen nicht genannten Vetter richtete; hierin wird dieselbe Erklärung über den Zusatz »vom Saal« gegeben. Er sagt, etliche von Heppenheim hätten zu Heppenheim, etliche zu Oppenheim und Osthofen, etliche im Saale zu Alzey gewohnt; der erste mit diesem Zusatz sei Hermann von Heppenheim in einer Urkunde des Jahres 1363.

3) Mainzer Domkapitelsprotokolle des Kgl. Kreisarchives zu Würzburg (zitiert M. D. P.) XXXVI, fol. 1526. In der Sitzung des Domkapitels vom 28. Juni 1666 (M. D. P., fol. 72c) wies Johann von Heppenheim abermals darauf hin, daß Straßen und Wassersteine reinzuhalten seien.

4) Mainzer Polizeiakten im Kgl. Kreisarchiv zu Würzburg (zitiert M. P. A.), fol. 3 = Frankfurter Contagionsakten (zitiert F. Cont. A.) im Stadtarchiv zu Frankfurt II. Bd., fol. 117 und F. Cont. A. II, fol. 122.

5) Fr. Cont. A. II, fol. 140. 6) M. P. A., fol. 39 und F. Cont. A. II, fol. 179 sq.

7) Er war mit Johann Philipp Geschwister-Enkel. Vgl. Humbracht die höchste Zierde Teutsch-Landes S. 69 u. 202.

8) Vgl. oben Anm. 3. 9) M. P. A., fol. 12.

10) Bruder, die Verehrung des h. Rochus in Bingen, S. 15 f.

11) Protokolle des Mainzer Offizium Sanitatis (Mainzer Stadtbibliothek, zitiert Prot.), fol. 1 (24. Juli 1666); (fol. 9 (31. Juli); fol. 21 (11. August); fol. 35 (27. August); fol. 71 (23. Oktober); fol. 87 (19. November 1666).

12) M. P. A., fol. 85.

13) M. P. A., fol. 38. Wörtlich wiedergegeben, von Änderungen in der Schreibweise abgesehen.

14) M. P. A., fol. 39 = Fr. Cont. A. II, fol. 179 sq.

15) Denn Frankfurt antwortete am 29./19. Juli 1666, Fr. Cont. A. II, fol. 185: Es sei ein Irrtum, wenn man aus seinem letzten Schreiben herauslese, es wolle gegen Mainz den Bann verhängen ... Dem von Mainz heraufreisenden Publikum ... könne am besten mit unverdächtigen und glaubhaften Zeugnissen geholfen werden. 16) M. P. A., fol. 84. 17) Ibid., fol. 83.

18) Das Haus lag in der Nähe der Kuhgasse, Prot. fol. 5 (28. Juli); hier lag auch der Saalische Hof. Schaab, Gesch. v. Mainz I, 317 und 547.

19) M. P. A., fol. 19 vom 16. Juli 1666. Zu beachten ist, daß dieses Schreiben von den in Mainz anwesenden geistlichen Räten ausging, an deren Spitze Johann von Heppenheim stand. War er in der Tat der Spender des Betrages, so gebot ihm die Bescheidenheit, von dieser Gabe nicht weiter zu reden, als es im Interesse des Kapellenbaues nötig war.

20) M. D. P. (1666), fol. 87 c. 21) Prot., fol. 89 (20. November 1666). 22) M. P. A., fol. 48.

23) Mainz. Stadtbibl. Waisenhaus: Extract fundationsbriefs beeder H. Gebrüderen Johann und Georg Anthon von Heppenheim genannth von Saal.

24) Mainz. Stadtbibl. Waisenhaus: Extract Freiherrlich Saalischer Fundation des armen Waisenhauses zu Mainz; oben rechts: Lit. A.

25) Die Sickingerschen Gefälle sollten erst v ö l l i g dem Waisenhaus nach dem Tode der Gemahlin Georg Antons von Heppenheim, die eine geborene Faustin von Stromberg war, zufallen; denn dieser waren 25 Malter Korn, 30 Malter Hafer und 10 Malter Dinkel auf Lebenszeit vorbehalten.

26) In der Waisenhausrechnung vom 29. März 1701 bis 1. Juni 1702, p. 24 heißt es unter den Einnahmen; Item an dene sogenannten quattuor temperguiden = Quatemberguiden in dem hohen Domstift wegen Beiwohnung der armen Waisenkinder in der h. Messe vor dem Altar, welchen Ihre Hochw. Gn. H. von Saal seelig gestiftet haben, für dieses Jahr eingenommen 4 fl. 27) Joannis I, 91.

28) Diese Urkunde findet sich in gleichzeitiger offizieller Kopie auf der Mainzer Stadtbibliothek Akten-Abteilung Nr. 115; doch ist sie nahezu völlig unleserlich geworden. Abschriften dieser Urkunde und jener vom 23. Juli in dem Faszik. Bischöfl. Seminar, Papiere Schaabs.

29) Joannis I, 91, Severus Parochiae Mogunt. S. 233/4.

30) Joannis I, 91, vgl. auch Mentz, Joh. Phil. von Schönborn II, 221.

31) Schaab, Gesch. von Mainz Bd. III, S. 230 ff., gibt an, Johann von Heppenheim habe am 27. Januar 1658 diesen Teil von Emmanuel Maximilian Wilhelm von Schönburg um 10500 fl. gekauft und am 20. September 1658 seine Rechte darauf an den Kurfürsten Johann Philipp abgetreten, sich jedoch seine Vogtei vorbehalten und diese erst in seinem Testamente von 1672 dem Seminar abgetreten. Diese Angaben lassen sich nicht nachprüfen.

32) Vgl. das unten abgedruckte Testament. 33) Mainzer Stadtbibliothek, Aktenabteilung Nr. 115.

34) Würdtwein Bibliotheca Moguntina, pag. 34, Haec (bibliotheca seminarii) prima anno 1672 sumpsit initia sub auspiciis Joannis ab Heppenheim dicti de Saal, qui suam librorum et delectu et numero praestantem Bibliothecam in testamento Archiepiscali seminario addixit. Vgl. auch Falk, Gesch. der Bibl. des Bischöfl. Priesterseminars, Mainz. Journ. 1891, Nr. 147 und 148.

35) Mentz, Johann Philipp von Schönborn I, 48, Anm. 3. 36) Mentz I, 39. 37) Mentz I, 124.

38) Wild, Johann von Schönborn X, S. 106. 39) Mentz II, S. 266. 40) Mentz II, S. 123.

41) Die photographische Aufnahme vermittelte mir ebenso wie die Inschrift Herr Prof. Lenhart in Bensheim.

42) 1649 mußte der Kurfürst abermals eine Summe zur Einlösung der Bergstraße aufnehmen; Johann von Heppenheim, Philipp Erwin von Schönborn, Friedrich Greiffenklau von Volraths, Vizedominus im Rheingau, Kammerschreiber Steinmetz und Zahlmeister Maltz verbürgten sich dafür, Mentz II, 123.

43) Von den Denkmälern des Mainzer Domes I, Mainz 1902, Druck von Johann Falk 3. Söhne, Sonderabdruck aus dem Mainzer Journal.

44) Salbuch I des Reichklaraklosters (Stadtbibliothek), S. 94 heißt es nach Aufführung mehrerer vornehmer Herrn, die gemalte Fenster in das Kloster stifteten: »Item der Herr von Saal, zur Zeit allhie gewesener Stadthalter.« Das weitere fehlt, soll aber wohl heißen: stiftete ein Fenster mit seinem Wappen.

45) a. a. O. 46) a. a. O. 47) Vgl. E. Neeb, Mainzer Denkmäler im Privatbesitz, S. 67 ff.

48) M. P. A., fol. 12, Prot. fol. 37 (31. August 1666), Volusius, Dankpredigt, Rückseite.

49) Einfache Abschrift auf Papier aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, Kgl. Kreisarchiv Würzburg: Aus dem Akte des Mainzer Generalvikariates betr. die Sallanische Stiftung, Mainz, Vikar. Lade, S. 24.

50) Dieser Notiz nach scheint Johann von Heppenheim persönlich an dem Vertrage mitgewirkt zu haben, der am 22. März 1667 in Schulpforta zwischen dem Kurfürsten Johann Philipp und Johann Georg III. von Sachsen zustande kam. In diesem verzichtete letzterer gegen Geldentschädigung auf alle Rechte, die er auf Erfurt zu haben glaubte. Vgl. Archiv für sächsische Geschichte III (1865), S. 391 ff.

51) Prantl, Gesch. der Ludwigs Max-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, 1. Bd. München 1872, S. 507. »In der Tat auch kam das Holzhausersche Institut im Jahre 1672 durch die sogenannte Fundatio Saaliana in eine Verbindung mit dem Georgianum; nämlich Johann von Heppenheim genannt von Saal machte testamentarisch für das erwähnte Seminarium clericorum in communi viventium eine reiche Stiftung von mehr als 25090 fl., d. h. eine Jahresrente von 969 fl. 18. Kr., aus welcher ursprünglich 6—7, später 6 (infolge der höheren Lebensmittelpreise) dann 4 Alumnen im Georgianum unterhalten wurden.« Im Archiv des Georgianums ein M. S. Notitia de fundatione Saaliana etc. nebst einem bis zum Jahre 1793 reichenden Katalogus alumnorum. Bei der Säkularisation wurde auch diese Rente mit dem allgemeinen Stiftungsfonds verschmolzen.

52) Weidenbach, Das Leben des ehrw. Diener Gottes, Bartholomaeus Holzhauser, Mainz 1858, S. 37.

53) Joannis II, S. 369. 54) Ebenda S. 308. 55) Ebenda S. 295.

56) Der Dompropst wurde ebenso wie später sein Bruder in der Barbarakapelle des Domes beigesetzt. Seine Grabschrift lautet: Ioannes et Georgius ab Heppenheim condicti a Saal, fratres germani, Familiae ultimi, quorum ille Decanus, dein Praepositus Moguntinus et Wormatiensis obiit 3. Febr. 1672 aetatis 66. Hic Colonellus Emi Electoris Moguntini Joannis Philippi p. m. quondam Consiliarius bellicus, Satrapa commendans in Königshofen, obiit 19. Nov. 1684, aetatis 73. Quoad corpora, in hac Capella, quoad animae vero requiescant in pace. Gudenus II, 853. Vermutlich ließ diese Grabschrift die Gemahlin Georg Antons von Heppenheim herstellen, die am 30. Mai 1688 starb und ebenfalls in der Barbarakapelle am Ausgang begraben wurde, ebenda S. 854. Inbetreff des Georg Anton von Heppenheim bemerkt das Memoriale des »Johann vom und Herrn zu Hattstein« Erbgesessenen auf Minzenberg, damaligen Kurf. mainz. Hofmarschalles (Mainzer Stadtbibliothek), S. 306: »Dieser Kavalier hat den Patres Societatis in Maintz ein Ehrliches per testamentum vermacht, gleichwie sein Herr Bruder gewesener Dompropst zu Mainz die Herrn Bartholomiten sehr reichlich bedacht hat.«

57) Sacri Romani Imperii Nobilitatis Caesareae immediatae Antiquitas Dignitas, Libertas et Jura Mayntz bei Hermann Möres 1625, S. 21. Für diese Notiz sowie für mehrere andere ist der Verfasser Herrn Dr. Heidenheimer zu Dank verpflichtet.

58) Diese Auffassung vertritt auch Mentz II, S. 298, der daselbst sagt: »In dem vertrautesten persönlichen Verhältnis scheint Johann Philipp nach einigen Äußerungen, die uns vorliegen, zu dem Herrn von Saal gestanden zu haben. Dieser leistete ihm schon, als Johann Philipp nur erst Bischof von Würzburg war, ja schon vor dieser Zeit treue Dienste, er hat dann mit das Beste getan für die Wahl des Bischofs zum Kurfürsten. Wohl zur Belohnung für diese Dienste ist er dann Statthalter von Mainz geworden. Wir hören seitdem nicht mehr viel von ihm, aber das intime Verhältnis zwischen ihm und dem Kurfürsten bestand fort, denn wo er in den Akten genannt wird, erscheint er als Vertrauter Johann Philipps. Als zum Beispiel Sinzendorf im Jahre 1667 in Mainz war wegen des Devolutionskrieges, schärfte ihm der Kurfürst aufs dringendste ein, er solle ja dafür sorgen, daß sein Gutachten niemand als dem Kaiser selbst zu Händen »in maßen Sie hieraus undt in allen publicis mit Niemandts andern: als dem Statthaltern zu Mentz, dem Von Saal communicierten.« An Saal verwies auch Boyneburg im Jahre 1671 den trierischen Residenten Heiß, als dieser mit Aufträgen Ludwigs XIV. nach Mainz kam.«



Reſt eines von Johann von Heppenheim geſtifteten Denkmals

(Vermutlich von dem Bensheimer Kapuzinerkirchhof ſtammend)

Julius Cahn

Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht von Mainz, Markgrafen von Brandenburg

Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht von Mainz, Markgrafen von Brandenburg

Von Julius Cahn in Frankfurt am Main

Unter den bedeutenden Persönlichkeiten, welche um die Wende des Mittelalters und der Neuzeit das Mainzer Erzstift regierten, ist zweifellos Kardinal Albrecht von Brandenburg derjenige, welcher uns noch heute am meisten interessiert, und dessen Gestalt in der Geschichte seiner Zeit die bedeutendsten Spuren zurückgelassen hat. Mit mächtiger Hand griff er in die Ereignisse jener bewegten Jahre ein, welche die Geschicke Deutschlands für ein Jahrhundert bestimmen sollten. Vor allem hat er aber für uns auch die Bedeutung eines hervorragenden Beförderers der Wissenschaften und Künste, und sein Name ist mit dem Aufkommen der Renaissance in Deutschland aufs engste verknüpft. Bekannt ist ja der begeisterte Brief Ulrichs von Hutten, durch den er den Kurfürsten in der Dedikation seines Gespräches »Aula« als den Beschützer aller gelehrten Bestrebungen feiert. Es sei hier auch auf die schöne Würdigung hingewiesen, die Prälat Dr. Schneider in seiner Arbeit über die »Brandenburgische Domstiftskurie zu Mainz«[1]) dem künstlerischen Wirken Albrechts hat angedeihen lassen. So ist es denn kein Wunder, daß sich die zeitgenössischen Künstler viel mit der Person des Kurfürsten beschäftigt haben und uns sein Bild in einer Reihe gleichzeitiger Werke erhalten ist. Am bekanntesten ist ja der berühmte Kupferstich Albrecht Dürers vom Jahre 1523, der sog. »große Kardinal«. Jedoch auch die Kleinkunst hat den großen Kirchenfürsten verherrlicht, und so schien es mir eine interessante Aufgabe, die Medaillenporträts Albrechts von Brandenburg, soweit sie mir bekannt geworden, zusammenzustellen und kunsthistorisch zu würdigen.

1) Hohenzollern-Jahrbuch 1899

Der 1490 geborene Markgraf ist bekanntlich in außergewöhnlich jungen Jahren zu hohen kirchlichen Würden gelangt. Bereits als 23jähriger Jüngling wurde er am 31. August 1513 Erzbischof von Magdeburg und am 9. September desselben Jahres Bischof von Halberstadt. Schon im Jahre darauf, am 9. März 1514, wurde er zum Erzbischof von Mainz gewählt, zu welcher Würde 1518 noch der Kardinalsrang hinzukam. Bis zu seinem Tode am 24. September 1545 hat er dem Erzstifte Mainz vorgestanden, und seine glänzende 31jährige Regierung, während welcher gerade der Geschmack an Porträtmedaillen in Deutschland aufkam, hat zu mannigfachen Erzeugnissen dieser Kunst Anlaß gegeben.

Die Reihe der Bildnismedaillen Albrechts von Brandenburg beginnt mit einem großen Schaustück, welches die Jahreszahl 1515 trägt, also aus dem 25. Lebensjahre des Fürsten stammen würde. Bereits der alte Johann David Köhler hat es im fünften Teile seiner »Münzbelustigungen« (p. 137) abgebildet und einen langen historischen Artikel dazu geschrieben, der aber gar nicht lustig zu lesen ist. Jedoch kann diese Medaille aus den nachfolgenden Gründen nicht als gleichzeitig angesehen werden, sie

ist vielmehr sicher posthum und ihr Bildnis ist aus der Ikonographie Albrechts zu streichen. Ich gebe zunächst die Beschreibung:

Vs. ALB · ARCHI · PRI · ET · PRIN · ELEC · MAR · BR · Das sehr erhaben gearbeitete Brustbild von vorn, mit langen Haaren, in Rock, Kette und Kardinalsmütze.

Ks. IN · POTENTATIBVS · SALVS · DEXTERA · DOMINI · ANNO · M · D · X · V · (Spruch aus Psalm 19, 7.) Das achtfeldige Brandenburger Wappen, mit den Mittelschilden von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, dahinter der Krummstab und zwei Kreuzstäbe. 49 mm. Silberguß. (Abgebildet in dem Prachtwerke »Die Schaumünzen des Hauses Hohenzollern«, Seite 7, und hier beschrieben nach einem Abgusse, den mir die Verwaltung des Kgl. Münzkabinetts zu Berlin gütigst zur Verfügung stellte.)

Wäre dieses Stück echt, so würde es den allerfrühesten deutschen Medaillen zuzuzählen sein. Denn es existieren nur ganz wenige ältere, mit dem Monogramme Dürers versehen, die neuerdings wieder mit viel Wahrscheinlichkeit von Dr. Habich dem Meister selbst zugeschrieben worden sind.[2]) Aber schon ein Blick auf die Abbildung genügt, um zu erkennen, daß diese Arbeit nicht im Jahre 1515 entstanden ist. Der hohe, kraftlose Reliefstil mit dem Brustbilde von vorn, das zierliche Wappen zeigen, daß das Stück frühestens aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen kann. Auch zeigt es den Fürsten bereits in der Kardinalsmütze, während er erst drei Jahre später Kardinal geworden ist. Ein Original ist übrigens nie vorgekommen. Der Bleiabguß in der Sammlung des Prinzen Alexander von Hessen war eine Fälschung und auch das Berliner Exemplar ist ein später Nachguß.

Die wirklich authentischen Bildnisse Albrechts auf medaillenartigen Kunstwerken beginnen vielmehr mit dem Schautaler vom Jahre 1518, den der Kurfürst nach dem Beispiele Kaiser Maximilians und Friedrichs von Sachsen auf seiner Münze prägen ließ. Es war ja die Zeit, in der zuerst, ausgehend von den Prägungen der Erzherzoge von Tirol und der Grafen Schlick zu Joachimsthal, die breiten silbernen »Guldengroschen« die Goldgulden zu ersetzen begannen. Streng genommen gehören diese Schautaler als Münzen nicht in unsere Darstellung, da sie jedoch als Kunstwerke gedacht waren und angesehen wurden, möge hier ihre Beschreibung Platz finden:

Vs. ✠ SIC 8 OCVLOS 8 SIC 8 ILLE 8 GENAS 8 SIC 8 ORA FEREBAT · (Spruch aus Vergils Aenaeide III, 490.) Das Brustbild des Kardinals von der linken Seite in Barett und Mozzetta. Neben dem Kopfe geteilt AET—XXVIII. Siehe Abbildung Nr. 1 nach dem Exemplar des Kgl. Münzkabinetts in Berlin.

Ks. 8 DOMINVS 8 MIHI 8 ADIVTOR 8 QVEM 8 TIMEBO. (Wahlspruch Albrechts nach Psalm 117, 6.) Der neunfeldige Brandenburger Wappenschild mit den drei Mittelschilden von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab unter dem Kardinalshut. 46 mm. 34,5 gr. Silber.

Es kommen auch ähnliche Schautaler noch von den Jahren 1523, 1524 und 1525

2) Die Kunst der Medaille kam überhaupt erst um 1518 durch Hans Schwarz in Augsburg und Nürnberg in größerem Maßstabe in Übung. Siehe Georg Habich, im Jahrbuche der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1906.

mit verschiedenen Variationen vor, die teilweise in Magdeburg geprägt sind.[3]) Diesen Schautalern im wesentlichen nachgebildet ist die kleinere Dickmünze von 1523, welche den Spruch im Abschnitte unter dem Brustbilde des Kurfürsten zeigt. Siehe Abbildung Nr. 2, nach dem Original des Kgl. Münzkabinetts in Berlin.

3) Siehe Katalog der Sammlung des Prinzen Alexander von Hessen Nr. 244, 248 und 250.

Künstlerisch stehen diese Arbeiten der kurmainzischen Stempelschneider keineswegs hoch. Das Bildnis ist durchgehends steif und wenig lebendig. Jedenfalls werden sie von den älteren kaiserlichen und sächsischen Prägungen gleicher Art bei weitem übertroffen.

Die erste wirkliche Medaille Albrechts ist im gleichen Jahre wie der oben erwähnte Schautaler, 1518, entstanden. Der Kardinal ist damals als Reichserzkanzler auf dem Reichstag in Augsburg gewesen und hier lernte er den jungen Bildschnitzer Hans Schwarz kennen, der ihn auf einer heute höchst seltenen Medaille verewigt hat:

Vs. ✠ SIC · ILLE · GENAS · OCVLOS · SIC · ORA · FEREBAT · ETATIS · XXVIII · Das Brustbild des Kardinals nach links in Mantel und Barett in einer durch kleine, vertiefte Bogen und Rosetten gebildeten Umrahmung.

Rs. ✠ ALBERT · SA · RO · EC · PRESB · CARD · ARCHIEP · MAG · ET · MAYD · PRIN · — ✠ ELECT · PRI · GER · EPISC · HALB · Z · MARCH · BRANDEN · (zweizeilig). Das vierfeldige Brandenburger Wappen mit den drei geistlichen Mittelschildchen, hinter dem ein Krummstab und zwei Kreuzstäbe unter dem Kardinalshut. 74 mm. Bronze. (Nach dem Original des K. K. Münzkabinetts in Wien abgebildet in »Schaumünzen des Hauses Hohenzollern« Taf. 2, 6)

Man sieht der gegossenen Bronzemedaille deutlich die Eigenart des Augsburger Künstlers an, seine Modelle in Buchsbaum zu schneiden. Die großzügige, aber doch auch etwas schwerfällige Art des Hans Schwarz ist bei dem Porträt Albrechts schon völlig ausgebildet. Die starke Nase, das etwas hervortretende Kinn und das tiefliegende Auge, das dem ganzen Gesichtsausdruck etwas Ernstes, beinahe Melancholisches gibt, sind offenbar realistisch nach dem Leben geformt, während die liebevolle Behandlung der Haare und die Details der Gewandung den geübten Bildschnitzer erkennen lassen. Der Kardinal scheint hier zum ersten Male in Beziehung zur süddeutschen Kunst getreten zu sein, die später zu so bedeutenden Werken Anlaß geben sollte. Sein Medaillenporträt von Hans Schwarz erreicht zwar nicht die Höhe der späteren Arbeiten ähnlicher Art, stellt aber in dieser ganz neuen Kunstübung einen erfreulichen Anfang dar.

Dagegen ist die nun folgende Medaille Albrechts, das bekannte Porträtstück aus dem Jahre 1526, als die schönste der ganzen Reihe anzusprechen:

Vs. DOMINVS · MIHI · ADIVTOR · QVEM · TIMEBO · ÆTAT · XXXVII · Brustbild von der rechten Seite in scharfem Profil, mit Barett und offenem Mantel.

Rs. ALBERT · CARD · MOG · ARCHIEP · MAGD · HALB · ADM · MARCH · BRAND · ZC · M · D · XXVI · Der deutsche quadrierte Wappenschild von Brandenburg, Pommern, Nürnberg und Zollern mit den Mittelschilden der drei geistlichen Stifter; dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab unter dem Kardinalshut, dessen Quasten um die Embleme geschlungen sind und das Wappen einrahmen. 45 mm.

Bronze. Nach dem Original in der städtischen Sammlung zu Mainz, siehe Abb. Nr. 3. (Vgl. auch v. Sallet, Zeitschrift für Numismatik XI T. IV 5)

Mit Recht ist dies feine Denkmal der Kleinplastik von jeher die Freude aller Liebhaber der Renaissancemedaillen gewesen. v. Sallet, der leider so früh verstorbene Direktor des Königlichen Münzkabinetts in Berlin, schreibt an der zitierten Stelle: »Von den zahlreichen Medaillen des kunstliebenden Fürsten ist die dargestellte wohl bei weitem die vorzüglichste. Selbst die beiden schönen Dürerschen Kupferstiche geben kein besseres und geistvolleres Bild des hochgebildeten, weltlich lebenden, im Umgange mit den Humanisten und den großen Künstlern seine Erholung suchenden Kirchenfürsten.« In der Tat, vergleicht man dies Medaillenporträt mit den Stichen Dürers, so erkennt man, daß ersteres an Schärfe und Tiefe der Auffassung den letzteren keineswegs nachsteht.

Die Frage nach dem Künstler dieser Medaille, der nur unter den bedeutendsten gesucht werden kann, ist denn auch schon wiederholt aufgeworfen worden. Erman in seinen »Deutschen Medailleuren« hat sie einem unbekannten Augsburger Meister von 1525/26 zugeteilt, von dessen Hand er eine Reihe ähnlich behandelter Stücke zusammenstellte. Spätere haben darin Werke des nun erst in seiner ganzen Bedeutung erkannten Nürnberger Renaissancekünstlers Peter Flötner sehen wollen. Es ist hier nicht der Ort, die ganze, wieder so aktuell gewordene Peter Flötner-Frage von neuem aufzurollen. Bekanntlich haben einige Forscher, wie Lange, Domanig, Leitschuh u. a. ihm eine große Reihe von Medaillen auf das bestimmteste zugeschrieben, während andere, auf eine Notiz Neudörfers gestützt, ebenso bestimmt bestreiten, daß er überhaupt Porträtmedaillen gegossen habe. Meiner Ansicht nach ist, wenn man überhaupt dem großen Nürnberger Kleinplastiker und seiner Schule solche Werke zuteilen darf, die vorliegende Medaille des Kardinals Albrecht in erster Linie würdig, diesen Namen zu tragen. Zudem ist gerade in dieser Zeit Flötner mit ziemlicher Sicherheit in Mainz nachweisbar. Trägt doch der berühmte Marktbrunnen, der kurz nach 1525 im Anschluß an den Bauernkrieg errichtet wurde, sein deutliches Meisterzeichen,[4]) so daß wenigstens die Möglichkeit, daß wir es hier mit einem Werke Flötnerscher Kunst zu tun haben, nicht wird abgestritten werden können. Besonders die technisch vollendete Art der Ausführung und das äußerst geschmackvolle Arrangement der Rückseite sprechen für einen Künstler, der in der Formensprache der Renaissance hervorragend geübt gewesen sein muß.

4) Vgl. Konrad Lange, Peter Flötner 1897

Es kommen auch kleinere Ausführungen dieser Medaille vor, die ich nach einem Berliner Exemplar unter Nr. 4 abgebildet habe. Ferner besitzt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg das große Bronzegußmodell zu dieser Medaille, das alle ihre Vorzüge deutlich hervortreten läßt.[5]) Daß der Dargestellte selbst von der Ausführung sehr befriedigt war, beweisen einige zum Tragen an der Kette hergerichtete Exemplare, die offenbar zur Erinnerung an Freunde, oder als Gnadengeschenk an Untergebene verwendet worden waren.

5) Abgebildet in »Schaumünzen des Hauses Hohenzollern«, Taf. 2, 9

Das nächste Porträtstück Albrechts führt uns in das Jahr 1530, in dem der Kurfürst

wiederum auf dem großen Reichstage in Augsburg weilte. Hier, wo die bedeutendsten deutschen Fürsten und die Gelehrten aus beiden Lagern damals zusammenkamen, ist unter Anlehnung an die guten Traditionen der Augsburger Goldschmiedekunst eine Reihe von Medaillen entstanden, darunter die folgende:

Vs. ALBERT · CARD · ET · ARCHIEPS · MOGVNT · AC · MAGDEB · ETC · — MARCHIO · BRANDENBV · ANNO · ÆTATIS · XL · Das Brustbild von der linken Seite in reichem, gesticktem Mantel und Kardinalsmütze.

Rs. VIVIT · POST · FVNERA · VIRTVS · ANN · DOMINI · M · D · XXX · Der 15feldige Brandenburger Wappenschild mit den drei geistlichen Mittelschilden, dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab, welche durch die Quastenschnüre des Kardinalshutes verbunden sind. 51 mm. 63,9 gr. Silber. (Nach dem Wiener Originale abgebildet in »Schaumünzen des Hauses Hohenzollern« Taf. III 12)

Diese Medaille läßt sich noch weniger als die vorhergehende auf den Namen eines bestimmten Künstlers festlegen. Erst die kritische Zusammenstellung der ganzen damals entstandenen Serie wird hierüber vielleicht nähere Auskunft geben.

Um so sicherer ist dagegen der Künstler zu nennen, der die nächstfolgende Medaille Albrechts gegossen hat. Es ist der berühmte Leipziger Goldschmied Hans Reinhart, von dem das große Schaustück aus dem Jahre 1535 herrührt:

Vs. ✠ DOMINVS ✦ MIHI ✦ ADIVTOR ✦ QVEM ✦ TIMEBO ✦ ANN ✦ AEAT ✦ 46 Das Brustbild von der rechten Seite, in geblümtem, vorn offenen Rock und Mütze, darunter das Künstlermonogramm HR ·

Rs. ✠ ALBERT · CARD · MOG · ARCHIEP · MAGD · HALB · ADM · MARC · BRAND · ZC ✠ 1535 · Das reichgezierte 15feldige Brandenburger Wappen mit den drei Mittelschildchen, dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab unter dem Kardinalshut; als Schildhalter links der heilige Moritz in voller Rüstung mit Fahne und Adlerschild, rechts die heilige Barbara in der Tracht des 16. Jahrhunderts mit einem kleinen Turm in hohem Relief. 61 mm. 66,6 gr. Silber. (Siehe Abbildung Nr. 5, nach dem Exemplar des Kgl. Münzkabinetts, Berlin)

Wie alle Werke Hans Reinharts steht dieser Schaupfennig technisch außerordentlich hoch. Wenn er auch zu den frühesten Arbeiten des Meisters gehört, so zeigt er doch bereits den vollendeten Guß, das hohe Relief und die kräftige, realistische Zeichnung, die diesem norddeutschen Künstler eigen sind. Reinhart muß den Kurfürsten jedenfalls persönlich gesehen haben, denn dies Medaillenporträt weicht von anderen Darstellungen ab, wir können uns aber nach ihm ein lebendiges Bild des in den besten Mannesjahren stehenden Fürsten machen.

Die folgenden Stücke aus dem Jahre 1537 gehören wieder dem Kreise der süddeutschen Medailleure an. Hervorzuheben ist vor allem die größere Medaille dieses Jahres, welche den Kardinal von vorn darstellt, eine Art der Porträtierung, die auf diesen Kleinreliefs zwar oft versucht worden, aber selten gelungen ist.

Vs. ❀ DOMINVS · MIHI · ADIVTOR · QVEM · TIMEBO · ÆTAT · XLVIII · Brustbild von vorn, halblinks gewendet, in geschlossenem, gesticktem Rocke mit Barett.

Rs. Ein die Umschrift umschließender, hochreliefierter Kranz von Lorbeerblättern, darin ⊛ ALBERTVS · CARDINALIS · ET · ARCHIEPS · MOGVNT · ANNO · M · D · XXXVII · Das vierfeldige Brandenburger Wappen mit den drei geistlichen Mittelschildchen, dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab unter dem Kardinalshut. (Siehe Abbildung Nr. 6, nach dem Originale der städtischen Sammlung in Mainz.)

Diese Medaille mit ihrem sehr hohen Relief ist offenbar nach einem Steinmodell gearbeitet worden. Ihr ganzer Stil und Technik weist auf die Nürnberger Medailleure aus der Flötner-Schule hin. Leider sind die Arbeiten dieser Meister noch nie systematisch durchforscht worden, und vor allem fehlt es an einer brauchbaren Zusammenstellung der Medaillen, so daß es vorderhand nicht möglich ist, ein Stück, sofern es keine Signatur trägt, bestimmt einem Künstler zuzuweisen. Es ist gerade deshalb so wichtig, zunächst einmal das zugängliche Material zu publizieren. Jedenfalls haben wir es hier mit einem tüchtigen Künstler zu tun, der die schwierige Aufgabe einer Bildnisdarstellung halb von vorn sehr gut gelöst hat. Es tritt auf diesem Porträt besonders der strenge, etwas gewalttätige Zug im Gesichte des Kardinals in die Erscheinung, von dem auch viele seiner Handlungen zeugen, und der von den Zeitgenossen öfters hervorgehoben wird. Die tiefen Falten um Mundwinkel und Augen, die hochgezogenen Brauen und der gebogene Mund machen den Eindruck rücksichtsloser Energie, die ja Albrecht besonders im Kampfe mit seinem oft widerstrebenden Domkapitel zum Ausdruck bringen konnte. — Ein kleines Steinmodell, das fast genau unserer Medaille entspricht, ist erhalten und in dem Prachtwerke »Die Schaumünzen des Hauses Hohenzollern« auf S. 20 abgebildet.

Auch den Ursprung der nächsten Medaille, aus dem gleichen Jahre 1537 möchte ich in Nürnberg suchen, mit welcher Stadt der Kardinal ja in steter Verbindung geblieben ist.

Vs. ⊛ DOMINVS · MIHI · ADIVTOR · QVEM · TIMEBO · ANNO · ÆTATIS · XLVIII. Brustbild von der linken Seite, in geschlossenem, gesticktem Rock und Barett.

Rs. ⊛ ALBERTVS · CARDINALIS · ET · ARCHI · EPVS · MOGVNT · ANNO · M · D · XXXVII. Das vierfeldige Brandenburger Wappen mit den drei Mittelschilden, dahinter Kreuz, Schwert und Krummstab unter dem Kardinalshut. 33 mm. 17,75 gr. Silber. (Siehe Abbildung Nr. 7, nach dem Originale der städtischen Sammlung in Mainz.)

Von den bisher besprochenen steht diese Medaille künstlerisch am wenigsten hoch. Sie nähert sich in der ganzen Auffassung dem Schaustück von 1526 ohne es jedoch an Schärfe der Charakteristik zu erreichen. Im Gegensatz zu dem vorhergehenden Porträt aus dem gleichen Jahre sind hier mehr die breiten Partien des Gesichts betont; immerhin mag Albrecht in ruhigen Momenten, besonders als älterer Mann so ausgesehen haben. Die Wappenseite ist streng nach dem älteren Muster kopiert. Es kommen auch Ausführungen dieses Stückes in stark reduziertem Maßstabe vor, die jedoch kaum mehr auf künstlerischen Wert Anspruch machen können. (Siehe Abbildung Nr. 8)

Ferner war in der Sammlung des Prinzen Alexander von Hessen noch ein großes Schaustück mit der Jahreszahl 1537 vorhanden, welches das Hüftbild des Kurfürsten

von vorn zeigte und dessen Rückseite nach der Medaille von Hans Reinhart gearbeitet war; es hat sich aber als spätere Fälschung erwiesen. Auch die bei Heraeus Tafel I, 12 abgebildete Medaille Albrechts ohne Jahr, mit dem Hüftbild von vorn, ein Buch haltend, ist nicht gleichzeitig. Sie ist eine künstlerisch wenig bedeutende Arbeit aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts.

Aus den letzten Lebensjahren des Kardinals gibt es nur die Bildnisse auf den Reichstalern, die aber rein handwerksmäßig von Stempelschneidern hergestellt sind und in keiner Weise an die oben besprochenen Kunstwerke heranreichen. Sie sind denselben auch so wenig ähnlich, daß sie kaum zur Ikonographie Albrechts herangezogen werden können.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht von Brandenburg in ihrer Art würdig den übrigen Werken der Bildkunst an die Seite treten, die diesen bedeutenden Kirchenfürsten darstellen. Befinden sich doch Werke der bedeutendsten Medailleure jener Zeit darunter. Sie beweisen aufs neue, welchen Wert für Geschichte und Kunst die deutsche Renaissance-Medaille besitzt. Möge das stets wachsende Interesse, das ihre Erzeugnisse in den letzten Jahren gefunden haben, uns bald eine gründliche wissenschaftliche Bearbeitung des ganzen weiten Gebietes bringen.





Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht von Brandenburg

Georg Swarzenski

Die Litanei Ludwigs des Deutschen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main

Die Litanei Ludwigs des Deutschen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main

Von Georg Swarzenski in Frankfurt am Main

Die nachbarlichen Beziehungen der Stadt Frankfurt zu der Wirkungsstätte des Mannes, dem diese Zeilen gewidmet sind, mögen es rechtfertigen, daß an dieser Stelle eines der ältesten Frankfurter Kunstdenkmäler seine kurze Veröffentlichung findet.

In verschiedener Hinsicht ist dieses Denkmal interessant. Schon als bibliographischer Typus stellt es sich als ein Unikum dar: ein liturgischer Rotulus aus bester karolingischer Zeit, — eine Pergamentrolle von 2,57 m Länge und ca. 24 cm Breite. Ein zweites Exemplar dieser Gattung dürfte kaum existieren, und von den bekannten italienischen Exultetrollen, an die man immerhin bei dieser Gelegenheit erinnern darf, geht keine in so frühe Zeit zurück.

Beachtenswert und für eine zukünftige Geschichte der Liturgie sogar von größter Bedeutung ist der Text, der sich auf der Vorderseite der Rolle befindet und diese fast in ihrem vollen Umfang einnimmt. Wie schon der Titel besagt:

IN XPI NOMINE INCIPIT LAETANIA

ist dieser Text eine Litanei, und zwar die ausführlichste Litanei, die bisher aus karolingischer Zeit bekannt wurde. Sie soll aus diesem Grunde am Schlusse wenigstens in den Heiligen-Anrufungen vollständig abgedruckt werden.

Die Litanei ist in drei Kolumnen geschrieben, aber ein Blick auf den Text zeigt, daß die Abfolge der Heiligen nicht kolumnenweis, sondern zeilenweis durch die Kolumnen durch, zu lesen ist. Der laufende Text ist in einer reinen karolingischen Minuskel von vorzüglicher Qualität geschrieben, die Anfangsbuchstaben in Rustika, und zwar bei dem den Namen der Heiligen stets vorausgehenden „sancte" (Sce) abwechselnd in Gold und Silber, bei den Namen der Heiligen selbst durchgängig in rot; die oben angegebene Überschrift in roter Capitalis quadrata, die ersten drei Zeilen des Textes (Kyrie eleison / xp̄e audi nos / sca Maria) zeilenweis wechselnd in Gold- und Silber-Rustika. Diese planmäßige, systematische Verwendung der einzelnen Schriftgattungen beweist ebenso wie der Charakter und die Qualität der einzelnen Typen, daß die Rolle in einem Atelier entstanden ist, welches zum mindesten in enger Beziehung zu den führenden karolingischen Schreibstuben stand. Bemerkenswert ist in dem hier vorliegenden dekorativen System die Ausschaltung der Unciale. Ein Anhaltspunkt für die Lokalisierung läßt sich aber hieraus nicht entnehmen. Nach meiner Erfahrung kommt diese Beschränkung der Zierschriften auf Capitalis quadrata und Rustika am häufigsten in Nordfrankreich vor.

Auf Nordfrankreich weist auch die künstlerische Ausstattung. Es ist freilich ein bescheidener Dekor, den unsere Schriftrolle erhalten hat: ein breites Ornamentband, welches den ganzen Text die Ränder entlang umrahmt. Wenn man die Art der Tei-

lung und die einzelnen Ornamentmotive betrachtet, erkennt man sofort den typischen Stil der sogenannten école franco-saxonne, — als Füllung ein auseinandergezogenes Flechtband, unterbrochen durch ein heraustretendes, den Hauptabschnitten des Textes korrespondierendes, quadratisches Feld mit einer eingezeichneten Rosette. Die am meisten hervortretenden Farben sind grün und rot (in der Umränderung), gelb (das eigentliche Flechtband), ferner ein trübes Blau und verwaschenes Lila (in den elliptischen Feldern, die zwischen den einzelnen Verknotungen entstehen). Auch diese Palette entspricht dem Geschmack jener nordfranzösischen Schule. Trotzdem ist die Entstehung der Arbeit innerhalb dieser Schule selbst zweifelhaft; denn gerade diese, enorm fruchtbare Schule hat ihre Motive und ihren Geschmack in alle Welt entsandt. Andrerseits zeigt unsere Handschrift in den Einzelmotiven nicht die Sicherheit der Zeichnung, nicht das an irischen Vorlagen geschulte Raffinement jener französischen Meisterwerke, und auch die Farben haben hier nicht die Brillanz, wie dort.[1]) Die Arbeit wird also vermutlich ein mehr provinzielles Erzeugnis sein.

1) Auch das Gold und Silber ist nicht von der guten Qualität: das Gold fast ganz abgerieben, das Silber schwarz oxydiert.

Leider erlaubt auch die textlich-liturgische Betrachtung bei dem jetzigen Stande der Forschung noch keine feste Lokalisierung. Die Litanei enthält Namen von Heiligen aus den verschiedensten Gegenden, und solange nicht Untersuchungen über die einzelnen Redaktionen dieser Texte und ihre Überlieferung gemacht sind, läßt sich nicht einmal bestimmt sagen, inwieweit selbst die zahlreich vorkommenden Lokalheiligen eine spezifisch lokale Bedeutung haben. So besagen z. B. die vielen französischen Heiligen nur dasselbe, was der paläographische Charakter der Arbeit verrät, ohne den Beweis einer Entstehung in Frankreich zu geben. Eine Beobachtung ist jedoch in dieser Beziehung zu machen. Während alle anderen Heiligennamen in gewöhnlicher Minuskel und Tinte geschrieben sind, ist der Name eines einzigen ausgezeichnet durch große Rustikaschrift und silberne Buchstaben: NAZARIUS, — der Patron von Lorsch. Man darf daraufhin die Vermutung aussprechen, daß die Arbeit dort entstanden ist. Was wir über das Schriftwesen in Lorsch wissen, steht dem nicht entgegen, und die Beziehung dieser Litanei zu Ludwig dem Deutschen macht die Annahme sehr wahrscheinlich.

Diese Beziehung der Litanei zu Ludwig dem Deutschen ergibt sich aus der Fürbitte für den König[1]) und die Königin unter den Fürbitten nach Schluß der Heiligenanrufungen:

ut Liudouuicum regem perpetua prosperitate conservare digneris te rog[amus]
ut ei vitam et sanitatem atq. victoriam dones te rog̅ audi nos
ut hemmam reginam conservare digneris te rog̅ audi nos
ut nobilissimam eorum prolem in salutem populi xp̅iani conservare digneris te rog̅.

Die Nennung Ludwigs des Deutschen gibt zugleich die beste Erklärung dafür, wie diese Handschrift nach Frankfurt gekommen ist. Denn Frankfurt war (neben Regensburg) die bevorzugte Residenz des Königs, und sicher ist es, daß dieses merkwürdige Denkmal bereits kurze Zeit nach seiner Entstehung in Frankfurt war; denn auf der

1) Über Regensburger Litaneien mit der Fürbitte für Ludwig den Deutschen vgl. Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei I, S. 190 f. Daselbst auch (S. 20) über die Tätigkeit Regensburger Schreiber in Frankfurt.

Rückseite der Rolle befindet sich neben belanglosen liturgischen Nachträgen ein Schatzverzeichnis des Frankfurter Domes, welches nach Ausweis der Palaeographie noch in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts gehört. Vermutlich ist also die Rolle auf Veranlassung des Königs in Lorsch geschrieben und, wie die prachtvollen karolingischen Elfenbeine der Stadtbibliothek, dem Frankfurter Dome gestiftet worden.

Sce	Michahel	OR	Sce	Gabrihel	OR	Sce	Raphahel	OR
	Johannes			Petre			Paule	
	Andrea			Jacobe			Johannes	
	Thoma			Jacobe			Philippe	
	Bartholomee			Mathee			Symon	
	Tathee			Mathia			Marce	
	Luca			Barnaba			Stephane	
	Line			Clete			Clemens	
	Syxte			Cornell			Cypriane	
	Laurenti			Chrysogone			Johannes	
	Paule			Cosma			Damiane	
	Ignati			Alexander			Marcelline	
	Petre			Apollonaris			Maurici	
	Dionisi			Rustice			Eleutheri	
	Exuperi			Victor			Fabiane	
	Sebastiane			Gervasi			Protasi	
	Abdon			Sennes			Quintine	
	Albane			Vincenti			Valeriane	
	Marcelle			Christophore			Georgi	
	Saturnine			Cesari			Benigne	
	Alexander			Valentine			Vite	
	Marcelliane			Celse			Prime	
	Feliciane			Basilidis			Nabor	
	NAZARI			Cyriace			Tiburti	
	Marcialis			Policarpe			Ypolite	
	Crispine			Crispiniane			Quirine	
	Euenti			Theodole			Vitalis	
	Gordiane			Epimache			Neree	
	Achillee			Anastasi			Proiecte	
	Gai			Pancrati			Processe	
	Martiniane			Simplex			Felicissime	
	Agapite			Eusebi			Stephane	
	Theodore			Donate			Cassiane	
	Simphoriane			Timothee			Ermes	
	Genesi			Audacte			Adriane	

Sce	Gorgon	OR	Sce	Prote	OR	Sce	Jacinthe	OR
	Nicomedis			Geminiane			Januari	
	Candide			Innocens			Marce	
	Gereon			Luciane			Caliste	
	Private			Asteri			Claudi	
	Nicostraxt			Simphoriane			Simplici	
	Menne			Lantberte			Emmeramme	
	Digne			Castole			Floriane	
	Audifax			Abbacuc			Justine	
	Simplici			Faustine			Beatricc (!)	
	Felice			Mamme			Genesi	
	Anastasi			Juliane			Basilisse	
	Petre			Antonine			Marcelle	
	Pauline			Adriane			Tarace	
	Probe			Andronice			Caprasie	
	Domnine			Romane			Isicie	
	Balee			Chrisante			Darie	
	Maure			Faustineane			Victorice	
	Luceie			Maurine			Theogene	
	Poleucte			Candidiane			Hirenee	
	Philippe			Jude			Floriane	
	Mariane			Cante			Cantiane	
	Sergi			Bache			Cyrice	
	Ermagore			Fortunate			Gaie	
	Anthe			Isaac			Maximiane †	
	Chiliane			Colomanne			Tomanne	
	Joulte			Vitabe			Dionisi	
	Basili			Bonifati			Pontiane	
	Piusie			Blasie			Torpete	
	Erasme			Ferreole			Cyrille	
	Propie			' eparate			Uttone	
	Secunde			Piste			Pantaleonte	
	Corcodime			Mertine			Cucufate	
	Victorice			Fusciane			Gentiane	
	Speusippe			Castole			Thyrse	
	Gemelle			Leuci			Galenice	
	Fructuose			Augure			Patrocle	
	Potite			Asile			Babile	
	Filee			Syre			Hiuentie	
	Montane			Emeterie			Celedonie	
	Pionie			Datiane			Getule	

Sce	Concordie	OR	Sce	Tiburti	OR	Sce	Chromaci	OR
	Ceruoni			Basilidis			Tripodis	
	Mandalis			Euple			Mennatis	
	Salvi			Calepodi			Palmati	
	Caste			Primitive			Almachi	
	Anteroe			Augule			Emili	
	Eleusippi			Saviniane			Nestore	
	Foce			Saturi			Filemon	
	Vocate			Hilari			Datiane	
	Agaci			Yppipodi			Andrea	
	Canion			Cante			Cantiane	
	Cantionille			Tertulliane			Fortunate	
	Anthis			Neon			Juste	
	Pastor			Fides			Eustachi	
	Maxime			Faustine			Theodorite	
	Getuli			Tripode			Mandale	
	Valeri			Conon			Caprasi	
	Fide			S			S	
	S			S			S	

Nomina s̄corum confessorum

Sce	Hilari	OR	Sce	Martine	OR	Sce	Silvester	OR
	Leo			Ambrosi			Hieronime	
	Augustine			Germane			Remigi	
	Benedicte			Amande			Gregori	
	Augustine			Chudberte			Medarde	
	Vedaste			Aniane			Bricci	
	Eburti			Maximine			Marcelle	
	Felix			Paule			Desideri	
	Magne			Urbane			Maxime	
	Avite			Albine			Leudegari	
	Audoene			Clodoalde			Lupe	
	Sulpici			Eusebi			Arnulfe	
	Rodperte			Valentine			Corbiniane	
	Hilarion			Otmare			Seuerine	
	Gaugerice			Firmine			Lipharde	
	Lete			Viator			Melciadis	
	Vibiane			Ebarci			Zenon	
	Vigili			Sisinni			Martyri	
	Alexander			Cassi			Florenti	
	Rufine			Antoni			Patrici	

Sce	Juli	OR	Sce	Pauline	OR	Sce	Damase	OR
	Athenasi			Epiphani			Goar	
	Elegi			Lucane			Caron	
	Galle			Romane			Emiliane	
	Aper			Mammerte			Pastor	
	Chunialde			Juste			Pabo	
	Trudo			Kislari			Antime	
	Bachumi			Salvi			Serviliane	
	Gunnialde			Donate			Anicete	
	Philiperte			Hucperte			Solemni	
	Potine			Venanti			Frontine	
	Euorti			Rihari			Simplice	
	Leudegari			Paule			Symeon	
	Biviane			Tephani			Theodore	
	Elegie			Attule			Paterne	
	Gregori			Servasi			Avite	
	Uuillibrorde			Fursei			Honorate	
	Frontone			Vedaste			Syre	
	Areleffe			Donate			Modeste	
	Sulpici			Zenone			Piane	
	Uualtfride			Faltone			Onesime	
	Quirine			Aproniane			Line	
	Nicole			Mellite			Montane	
	Marci			Attale			Socrate	
	Macedone			Arseni			Paterni	
	Columbane			Leobine			Memmie	
	Effrem			Patrici			Euorti	
	Bertolfe			Oriente			Forsee	
	Asterie			Euuenti			Ceruoni	
	Beate			Theophane			Uualtfride	
	Gaurice			Fronti			Aper	
	S			S			S	
	S			S			S	

Nomina s̄carum virginum

Sca	Felicitas	OR	Sca	Perpetua	OR	Sca	Agatha	OR
	Lucia			Cecilia			Agnes	
	Anastasia			Eufemia			Petronilla	
	Brigida			Columba			Susanna	
	Eugenia			Scolastica			Praxedis	
	Prisca			Juliana			Genoveva	

Sca Savina OR
Monegundis
Emmerentiana
Blandina
Symphorosa
Lucina
Aurea
Triphonia
Dorothea
Cyrilla
Erindrudis
Valentina
Seraphia
Victoria
Felicitatis
Modesta
Ermagora
Pelagia
Basilissa
Sophia
Caritas
Hirenis
Luceia
Sepaphia
Maria
Lucilla
Domitilla
Secunda

Sca Radegundis OR
Gerdrudis
Justina
Potentiana
Fausta
Leonilla
Theodora
Jonilla
Edildrudis
Baldhilda
Leuchadia
Claodasindis
Susanna
Chionia
Martina
Theodosia
Mamma
Bala
Marina
Fides
Seraphia
Triphonia
Felicula
Eufrosina
Egra
Firmina
Theodora
S

Sca Adelgundis OR
Eulalia
Christina
Afra
Margarita
Magra
Corona
Julitta
Anatholia
Hilaria
Eusebia
Patricia
Barbara
Tecla
Martha
Cancionilla
Reparata
Daria
Dula
Spes
Agapis
Leochadia
Dionisia
Artemia
Maxima
Candida
Rufina
S

omnes sci archangeli orate pro nobis

. . . .



Frankfurt am Main, Stadtbibliothek

Litanei Ludwigs des Deutschen, Anfangsstück

Wilhelm Bode

Luca della Robbias Türlünette mit der von Engeln verehrten Madonna im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

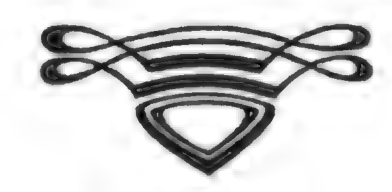
Luca della Robbias Türlünette mit der von Engeln verehrten Madonna im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Von Wilhelm Bode in Charlottenburg

Unsere moderne Kunst, soweit sie von der älteren Kunst überhaupt Notiz nimmt, ist besonders stolz darauf, daß sie den italienischen Meistern des Quattrocento so vielfach verwandt ist: Der Naturalismus unserer Zeit glaubt in der Plastik eines Donatello und seiner Nachfolger ein adäquates Streben zu entdecken, der Pleinairismus begrüßt in Piero della Francesca einen Geistesverwandten, und die Stilisten und Symbolisten des 19. Jahrhunderts haben besonders in Sandro Botticelli ihren Vorläufer erblickt. Hätte unsere moderne Kunst nur auch einen kleinen Teil von der Naivität und Ehrlichkeit, von der Begeisterung und Bescheidenheit, welche die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts und ihre Jünger auszeichneten! Der gesunde, oft recht derbe Naturalismus war damals vereinigt mit einem Ernst und einer Innigkeit, einer frommen Empfindung und einem Schönheitssinn, die wir vergeblich in den Kunstwerken von heute suchen würden. Gelegentlich finden wir alle diese Eigenschaften in einer und derselben Persönlichkeit vereinigt. So unter den Bildhauern vor allen bei Luca della Robbia. Groß geworden unter dem Einfluß Donatellos, brachte dieser Künstler die Hochachtung und das Verständnis für die Natur, die Richtung auf das Große und Charakteristische schon aus seiner ersten Schulung mit; aber sein eigener Sinn und seine Begabung lagen weitab von der seines großen Vorbildes. Luca ist von vornherein ein Ebenmaß in den Verhältnissen, ein Geschmack in der Anordnung, ein Sinn für Schönheit und Größe der Form eigentümlich, wie sie kein zweiter Künstler nach der großen Zeit der griechischen Plastik in sich vereinigt. Mit der klassischen Kunst verbindet ihn auch seine stilvolle Behandlung des Reliefs, bald in kräftigem Halbrelief, bald in Flachrelief. Aber er hat vor der Antike doch etwas voraus, das ihn als modernen Künstler charakterisiert und das ihn uns so besonders sympathisch macht: die innige, echt religiöse Empfindung in seinen Darstellungen, vor allem in den Madonnenreliefs. Seine Maria hat oft einen so keuschen, hohen Ausdruck, daß sie als wahre Gottesmutter erscheint, und dann wieder ist das Verhältnis von Mutter und Kind in so menschlicher, so zarter und tiefempfundener Weise wiedergegeben, daß uns darin das edelste und zugleich das mannigfachste Abbild des intimen Florentiner Familienlebens zu Lucas Zeiten erhalten ist.

Die Lünettenreliefs von Lucas Hand, die auf uns gekommen sind, haben alle jenen feierlichen Ausdruck; waren sie doch zu kirchlichen Zwecken entstanden und bestimmt, den Andächtigen bei seinem Eintritt in die Kirche in weihevolle Stimmung zu versetzen. Das ist auch der Fall bei dem Lünettenrelief mit der Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln, welches das Kaiser Friedrich-Museum zu seiner reichen Sammlung

von Arbeiten Lucas im vorigen Jahr aus englischem Privatbesitz erworben hat. Den bekannten ähnlichen Werken des Künstlers: der Lünette von S. Domenico in Urbino aus dem Jahre 1449, sowie namentlich den beiden jetzt im Museo Nazionale zu Florenz vereinigten Lünetten von San Pierino und der Via dell'Agnolo ist unser Relief nahe verwandt. Das Christkind, hier besonders kindlich und von reizender Naturwahrheit, blickt mit erhobenen Händchen herab, den zur Türe Eintretenden segnend, während Maria, eine fast junonische Gestalt von herrlichen großen Zügen, wie traumverloren zur Seite schaut, und zwei schöne jugendliche Engel in Anbetung des Kindes versunken sind. Die einfache und doch so gewählte Anordnung, das feine Verhältnis der Figuren zueinander, der große Stil in der Faltengebung, die hohe Schönheit der Gestalten und die weihevolle Stimmung, die aus ihnen spricht, geben einen köstlichen Zusammenklang und wirken erhebend und beseligend auf den Beschauer.





Portallünette von Luca della Robbia

Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Otto Hupp

Die Prüfeninger Weihinschrift vom Jahre 1119

Die Prüfeninger Weihinschrift vom Jahre 1119

Von Otto Hupp in Schleißheim

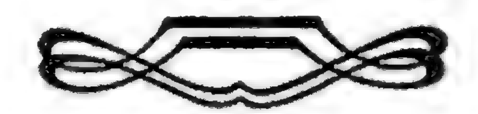
Zwei Bischöfe, der eine ausgezeichnet durch hohe Abstammung, der andere durch Tatkraft und Lebensweisheit, weihten dem hl. Georg am 12. Mai des Jahres 1119 die Kirche des Benediktinerklosters Prüfening bei Regensburg. Es waren Hartwig I., Bischof von Regensburg (1106–1126), aus dem Hause Ortenburg (Spanheim), Bruder des Herzogs Engelbrecht II. von Kärnten und des Erzbischofs Friedrich I. von Köln, und dann der bedeutendste aller Bamberger Bischöfe, jener Otto (1102–1139), der sich durch zwei erfolgreiche Bekehrungszüge den Namen des Apostels der Pommern erworben hat und der 50 Jahre nach seinem Tode von Papst Clemens III. heilig gesprochen wurde (1189). Das 1109 gegründete Pruoveninge war das erste von den vielen Klöstern, die Otto der Heilige gestiftet hat. Bei der Einweihung, oder doch unmittelbar darnach, und zur Erinnerung daran wurde in der Kirche eine Tafel aus gebranntem Ton mit einer Inschrift angebracht, die den Weiheakt verkündet und die Namen der Heiligen und Martyrer nennt, von denen Reliquien im Hochaltare beigesetzt wurden. Diese Tontafel hängt jetzt unter Glas und Rahmen in der sechsten Arkade des südlichen Seitenschiffs am Vierungspfeiler. Sie ist 40 cm hoch und 26 cm breit; die Dicke beträgt schätzungsweise 3 cm; des Rahmens wegen konnte sie nicht genau gemessen werden. Die Erhaltung ist, abgesehen von einem schrägdurchgehenden Sprung, eine ganz vortreffliche, was ja auch die hier beigegebenen Abbildungen erkennen lassen, die übrigens infolge einer optischen Täuschung den falschen Eindruck machen, als ob die Buchstaben erhaben über der Grundfläche stünden. Die Inschrift füllt 17 Zeilen und wird zu beiden Seiten von einem 1,5 cm breiten, aus einem stets wiederholten Zierstück gebildeten, ornamentalen Rändchen begleitet. Die zweite, vierte, sechste und so fort bis zur sechzehnten Zeile, sind mit einer schönen glatten und feurigen, an die dunkelste Terra sigillata erinnernden, roten Farbe bestrichen, die dritte, fünfte, siebte und so fort bis zur fünfzehnten Zeile sind in der weißlichen, dem Kelheimer Stein ähnlichen Farbe des Tones belassen. Der Rand ist in verwechselten Farben gestückt und zwar so, daß die Zeilenenden der roten Zeilen im Rande weiß, die der weißen rot sind. Dem Rande entsprechend, bezw. diesen oben und unten vertretend, ist auch die erste und die letzte Zeile der Inschrift selbst abwechselnd weiß und rot gestückt. Bemerkenswert ist die Reinheit der eleganten Buchstaben. Nur das eine A, das G und das Y sind unciale Beimischungen, während doch sonst die gleichzeitigen und selbst frühere Monumentalschriften neben den eckigen Kapitalbuchstaben auch schon die runden Formen für E, M, N, T usw. aufweisen.

Der Text ist auf unserer Abbildung leicht zu lesen und bedarf nach dem obigen für unsere Zwecke keiner weiteren Erklärung. Um so größere Aufmerksamkeit fordert aber die technische Herstellung der Inschrift. Denn sie ist nicht in Ton modelliert oder aus einer Form abgedruckt, sondern es wurden Stempel für Einzelbuchstaben ge-

schnitten und diese dann nebeneinander in den sorgfältig geschlemmten und geglätteten weichen Ton abgedruckt und so beliebige Worte und Zeilen gebildet. Mit dieser Darstellung eines langen Textes durch den Abdruck einzelner Buchstabenstempel steht nun aber die Prüfeninger Weihinschrift da als die älteste nachweisbare Vorstufe jener Erfindung, die vom 15. Jahrhundert ab die Welt veränderte.

Die einzelnen Buchstaben sind 15 mm hoch und sind 1–2 mm tief in den Ton eingedrückt. Mit Ausnahme des nicht erforderlichen K, W und Z waren für alle Buchstaben des Alphabets Stempel vorhanden; für A waren zwei Formen und für I und V auch noch ein zweiter, aber nur 6 mm hoher Stempel da. Selbst die Kürzungszeichen sind mit eigenen Stempeln eingedrückt, auch dann, wenn sie nur einmal vorkommen wie in der achten Zeile das Zeichen für et in der Form einer arabischen Sieben: 7. Ebenso ist das Ornament mit Stempeln eingedrückt; ohne ersichtlichen Grund steht vor der sechsten und vor der achten Zeile nicht das sonst überall verwendete Ornamentchen, sondern ein aus dem viermaligen Abdruck eines sonst nicht gebrauchten Häkchens zusammengesetztes Zierstück. Die in der achten Zeile, in dem gekürzten Worte Apostolorum vorkommende Ligatur OR ist kein eigener Stempel, sondern es wurde die Hasta des R in die zweite Rundung des O eingesetzt und die vorspringenden Füßchen dann wieder ausgeglättet. So ist auch das in der zehnten Zeile hinter STEPHANI stehende Zeichen, das den diesem Heiligen zukommenden Titel PROTOMARTYR abkürzt, kein besonderer Stempel, vielmehr ist an das P nur das allgemeine, einer arabischen Neun ähnliche Häkchen für VS verkehrt herum angesetzt.

Die Stempel können aus Metall, vielleicht auch aus Kelheimer Stein gewesen sein; wahrscheinlicher aber aus hartem Holze. Jedenfalls waren sie höchst sauber und ungemein tief geschnitten, denn nirgends zeigt sich eine Spur von Mitabdruck des Kegels. Überhaupt ist die Schrift von einer ganz unbegreiflichen, metallischen Schärfe und technischen Vollendung, die ganze Tafel aber von der anspruchslosen Schönheit, die kein Rühmen verträgt, die aber den, der sie versteht, im tiefsten erwärmt.



Ernst Neeb

Zur Geschichte der Augustinerkirche in Mainz

24*

Zur Geschichte der Augustinerkirche in Mainz

Von Ernst Neeb in Mainz

Der kleine Streit zwischen dem Prior des Mainzer Augustinerklosters und zwei Mainzer Stukkateuren, von dem uns ein Aktenfaszikel aus dem ehemaligen Kurmainzer Archiv[1]) ein Bild gibt, ist zwar kein "Ereignis" auf kunstgeschichtlichem Gebiete, auch löst er keine großen, brennenden Fragen, immerhin gestattet er uns aber einen Einblick in die Anschauungen, sowie in das Leben und Treiben der Kunsthandwerker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er zeigt uns auch, wie damals schon eine freie, im Sinne der damaligen Zeit, internationale Konkurrenz zugunsten der Arbeitgeber gegen die Hemmnisse eines partikularistisch und persönlich interessierten Zunftzwanges ankämpft. Zugleich werfen aber auch diese Akten einerseits etwas Licht auf die Entstehung eines kunstgeschichtlich hochinteressanten Mainzer Kirchenbaues, für dessen Geschichte die archivalischen Quellen bisher noch recht dünn geflossen sind; anderseits geben sie einige Anhaltspunkte für eine spätere Darstellung der Tätigkeit des Mainzer Bildhauers Joh. Sebastian Barnabas Pfaff.[2])

Im Jahre 1768 begannen die Patres des Augustinerklosters zu Mainz den Neubau ihrer jetzt noch stehenden Kirche. Der alte, aus gotischer Zeit stammende Bau ist dermalen fast gänzlich abgerissen, die alten Fundamente werden gänzlich ausgeworfen und durchaus neue hineingelegt. Damals schon ist die Frage der Verbreiterung der Augustinergasse eine "aktuelle" gewesen. Die kurfürstliche Baupolizei besteht darauf, daß die neue Fassade mit Rücksicht auf den Verkehr etwas nach rückwärts gezogen werden soll. Eben im Zusammenhange mit dieser Frage entspinnt sich ein lebhafter Schriftwechsel zwischen der kurfürstlichen Regierung, dem Vizedomamt und den Patres des Augustinerklosters, dank dessen ist uns eine Grundrißskizze der älteren Kirche und ein genauerer Grundriß der alten und neuen Fassade erhalten.[3])

Die neue Fassade muß 1771 vollendet gewesen sein.[4]) In demselben Jahre werden die Stukkateurarbeiten im Innern der Kirche begonnen. Für diese Arbeiten hatten sich die Patres einen auswärtigen Meister kommen lassen. Dieser Umstand gibt nun zwei Mainzer Stukkateuren, Mez[5]) und Keck, Veranlassung, sich klagend an die kurfürstliche Landesregierung zu wenden. In ihrer Klageschrift führen sie u. a. aus: "Gegenwärtig-hochpreisliche kurfürstlich hohe Landesregierung unterhabend zu behelligen, zwingt uns die zu Ende untertänigst Unterzeichneten (Mez und Keck) ein ganz besonderer und zwar hiernach stehender Umstand: Die H. P. P. Augustiner lassen sich beigehen einen fremden Stukkateur von Schwäbisch-Gemünd mit Weib und Kinder und Gesellen anhero zu beschreiben um selbem ihre Kirchenarbeit zu veraccordieren. Wann (weil) nun ein solch eigenmächtiges Unternehmen um so weniger zu bestehen vermag, als weniger solches von uns "anderstwo" geschehen dürfte. — Wann wir wirklich diese Arbeit ebenso, wie jener Fremde, zu verfertigen im Stande sind. —

Wann uns, die wir mit herrschaftlichen »Abgifften« beschwert, doch vor andern Ausländern der Vorzug gebührt. — Wann es uns allzuhart fallen will, daß wir bei den bekannten allzuharten Zeiten ohne Verdienst sein und sehen sollen, daß Fremde denselben aus der Stadt ziehen« u. s. w. Gestützt nun auf alle diese Gründe bitten Mez und Keck darum, dem fremden Stukkateur die Augustiner- und sonstige Arbeit dahier nicht nur zu untersagen, sondern auch demselben die Rückkehr von hier als einem Fremden in hohen Gnaden anzubefehlen und zeichnen untertänigst Johann Michael Keck, Johann Peter Mez, beide Bürger und Stuccadoren dahier.

Dieses Schreiben wird der Regierung am 27. April 1772 vorgelegt. Es geht am 30. April an den Vizedom und Gewaltbot weiter und gelangt dann auch an den Prior des Augustinerklosters Prosper Buhl zum Bericht. Sein nach Form und Inhalt gleich interessantes Rechtfertigungsschreiben lautet:

Hochpreislich kurfürstliche hohe Landes Regierung

Es hat uns nicht anders als höchstens befremden müssen, die so ungegründet als verwegen gegen unseren Stukkateur verfaßte Klagschrift und Begehren, mit welcher Johann Michael Keck und Johann Peter Mez, Stukkateure dahier, eine hochpreisl. k. h. L. R. zu behelligen so gar gezwungen zu sein haben vorgeben dürfen; deren hochgeneigtest kommuniziertes Klagelibell ich statt und für unseren Stukkateur um so bereitwilliger zu beantworten aufgenommen, als überzeugter ich schon zum voraus bin, daß nach augenscheinlich bewiesenem Unfug diese Klage den Klägern bei einer hochpreisl. k. h. L. R. und allen redlich Denkenden zur größten Beschimpfung ausfallen müsse.

Die Gründe der Gegner sind: 1. P. P. Augustiner hätten einen fremden Stukkateur von Schäbischgemünd (sic!) mit Weib, Kindern und Gesellen beschrieben, und ihm ihre Arbeit akkordiert, da doch den einheimischen außer Land zu arbeiten nicht zugestanden würde.

2. Wären Kläger die Arbeit ebensogut zu verfertigen imstande; sodann ihnen als Bürgern der Vorzug gebühre, dem Ausländer aber die Rückkehr anzubefehlen wäre.

Ehe ich obige Punkte beantworte, habe zum voraus anzumerken: wenn Kläger sich berechtigt zur Arbeit geglaubt, warum haben sie denn vorm Jahr re adhuc integra interveniendo den fremden Stukkateur nicht »verdrungen«, da sie doch ihn den Riß, die Zubereitung und Arbeit selbst anfangen und fortführen gesehen? Warum kommen sie mit ihrer unbefugten Klage erst in diesem Jahre aufgezogen, da im vorigen schon der ganze Chor fertig war, und in diesem nebst meistenteils schon verfertigte Formen, Figuren und ihren Insignien und allgemeinen Einteilung die Arbeit schon auf die Hälfte der einen Seite im Langhaus zur Vollkommenheit gediehen ist? Haben Sie es vielleicht nicht gewußt? Freilich wohl; indem Michael Keck wegen übernommenem ersten Bewurf die Wochen durch einigemal bis um Ostern das Gerüst bestiegen hat (denn daß dieser Mann selbst hätte Hände anlegen sollen, wäre überflüssig gewesen, weil er nur aus fremder Arbeit Geld gewinnen wollte), ist also diese erst neuerdings eingelegte Klage eine pure Chikane und eine Geburt der Rache, so er wegen seiner jüngst erhaltenen Abschaffung anderer Arbeit nehmen wollte.

Nun auf die e r s t e P r o b e zu antworten, so sind fast soviel s. v. Lügen als Worte in selben enthalten. Falsch ist, daß der Mann von Schwäbisch-Gemünd (welches doch nichts zur Sache tut), falsch, daß er mit Weib, Kindern und Gesellen beschrieben worden, oder auch nur ein Kind hierher kommen wäre, indem er nur eines und zwar im Frauenkloster hat. Daß er aber nebst einigen Arbeitern aus Weisenau und der Pfalz noch etliche Gesellen zur Beförderung der Arbeit angenommen und seine Frau erst in diesem Jahre mitgebracht, um dieses haben wir uns wenig bekümmert, indem er die Arbeit überhaupt zu verfertigen übernommen hat.

Hernach (= ferner) ist grundfalsch, daß hiesigen Stukkateuren außer Land zu arbeiten nicht vergünstigt sei, denn

a) sind die Stukkateure nicht zünftig, sondern Freikünstler, denen in aller Welt zu arbeiten unverwehret. Zum Beispiel führe ich nur an, daß die berühmte Kirche zu Vierzehnheiligen der Herrn Jesuiten zu Würzburg, die Amorbacher im Kurtum lauter Ausländer verzieret haben, und wirklich den hohen Domsturm ein ausländischer Baumeister anordnet, da es uns gewiß an geschickten Baumeistern nicht mangelt.

b) hat Michael Keck erst vor einem Jahre im Darmstädtischen gearbeitet, wie können sie denn erproben, daß sie außer Land zur Arbeit nicht gelassen würden. Ich will den Fall setzen, daß ein hiesiger Stukkateur außer Land eine Arbeit verakkordiert hätte, und sich jemand ihn als Ausländer zu »verbringen« anmaßte, würde er nicht gleich einen solchen mit seiner Freikunst und angezogenen vielfältigen Beispielen über das Maul hauen? Wie dürfen denn hiesige gegen Fremde einwenden, was sie von anderen eingewendet verlachen würden? Zudem wären einheimische Bauherrn übel daran, und müßten sich die Haut über den Kopf ziehen lassen, wenn sie an eigennützige und über die Schnur hauende vorgebliche Künstler unter dem Vorwande des Indigenats gebannt wären, obschon Ausländer die Arbeit noch so gut machten und den Lohn um den vierten Teil heruntersetzen.

Auf die zweite Probe, daß beide Kläger ebensogut die Arbeit verfertigen könnten, antworte:

a) daß dieses bei Michael Keck gewiß noch nicht ausgemacht sei; denn als vorm Jahr gedachter Keck beständig um ein Teil der Stukkateurarbeit anhielt, so waren wir und unser Stukkateur zufrieden, den Michael Keck in die Gesellschaft anzunehmen unter diesen zwei Bedingnissen: 1. daß er nach dem ausgezeichneten Riß arbeiten und 2. zuvor eigenhändig einen Schild zur Probe auf einer Seite, unser Stukkateur einen gleichen auf der anderen verfertigen sollte, um zu sehen, ob auch seine Arbeit meisterhaft und anderen gleich herauskäme. Zu welchem sich aber Michael Keck keineswegs verstehen wollte, noch zu bringen war; welches er doch gewiß abzuschlagen weder Ursache gehabt, noch abgeschlagen haben würde, wenn er dem jetzigen Stukkateur nur das Gleichgewicht zu halten sich zugetraut hätte.

b) Da man ihm vorigen Jahres die Quadraturarbeit anvertraut, hat er 2 Personen für selbe angestellt, ihnen befehlend, zwar gut aber nur recht langsam zu arbeiten (nämlich für weniger Arbeit großen Lohn zu ziehen). Hernach hat er den Wochenlohn für sich und 2 Gesellen gleich angesetzt, ob er schon keine Hand angelegt; der eine Gesell nur ein halbgelernter Quadrateur war, den erst zum Glück unser Stukkateur völlig lehren und zuschneiden müsse; der dritte nur ein Handlanger war, und auch nur als Handlanger von Michael Keck bezahlt wurde.

c) sind wir schon einmal durch ihn gewitzigt worden, da er den ersten Bewurf durch grundfalsches Vorgeben an sich gebracht, als ob kein Stukkateur auf einen vom Tüncher gemachten Bewurf jemals arbeiten würde. Welches nicht nur grundfalsch, sondern er hat auch durch unnötig dazu verbrauchten Gips uns in unnötige Kosten gebracht, dem Maler aber seine Arbeit hierdurch ungemein beschwerlich, ja auch gefährlich gemacht. Was sollte man sich auf solche betrügerische und saumselige Kunstprahler für Rechnung machen dürfen? Gewißlich würde er uns einige halbgelernte Gesellen an die Arbeit gestellt haben und durch eine lieberliche Pfuscharbeit das unverdiente Geld aus dem Beutel gespielet haben, welches er während Spaziergehen durch zufälliges Zuschauen verdient zu haben geglaubt hatte.

d) sollte man nur den ungebetenen erbärmlichen Riß und das »zusammengestumpelte Bändelwerk« sehen! Dies allein würde genug sein, den Kunstverständigen den Ekel zu erwecken und unsere getroffene Wahl zu rechtfertigen.

e) hat Michael Keck den Vorzug unserem Stukkateur selbst zuerkannt, dem er seinen Riß niemals getrauet gleichzustellen; und da er in die Gesellschaft der Arbeit gelassen zu werden verlanget und den unsrigen Riß eingesehen, hat er selbst ausgesagt, der Riß könnte nicht unter 4000 fl. ausgeführt werden, und dem Stukkateur angelegen, er möchte auf 4000 fl. bestehen, welche sie miteinander nämlich durch seine dazugegebenen Gesellen verdienen wollten.

f) Endlich dem Johann Peter Mez wollen wir zwar sein Kunstverständnis nicht absprechen, doch kann er uns auch nicht bereden, daß wir seinen ungebetenen Riß dem unsrigen vorziehen sollten. Noch weniger wird er uns zumuten wollen, daß, weil er ein Bürger ist, man ihm 7400 fl. bezahlen soll, wenn ein Ausländer, wo nicht besser, doch gewiß ebenso gute Arbeit für 1600 zu verfertigen sich anheischig gemacht hat. Gewißlich durch eine so ungeheure und abenteuerliche Forderung hat er genug zu verstehen gegeben, daß ihm die Arbeit an sich zu bringen nicht Ernst gewesen sei.

Kurz: man vergleiche nur Riß gegen Riß, Arbeit gegen Arbeit, Forderung gegen Forderung, so wird man die gegenseitige Klage nicht nur als ungereimt, sondern lächerlich ja boshaft mit Händen greifen, und den sicheren Schluß machen, daß wir in des Michael (Schl)[6]) Keck Begehren nicht sollen: in des Peter Mez erschreckliche Forderung niemals können einwilligen, sondern lieber würden wir alle Stukkatur gänzlich ausgelassen haben, als uns in einen so unsicheren Kontrakt mit Michael Keck, oder so ungeheuren und unsere Kräfte unendlich übersteigenden Akkord mit Peter Mez haben einlassen wollen.

Es ergehte demnach an eine H. K. H. L.-R. unsere demütigste Bitte, Hochdieselbe geruhen gnädig und hoch-

geneigt nach dero tiefer Einsicht und Gerechtigkeitsliebe die vermessenen Ankläger nebst einem scharfen Verweis ab und zum ewigen Stillschweigen zu verweisen. Ich getröste mich gnädigen Erhör und harre mit schuldigem Respekt einer hochpreisl. K. H. C. R.

demütigster Diener P. Prosper Buhl
Prior des Augustinerklosters
dahier.

Dieses Schreiben des Priors wird den beiden klageführenden Stukkateuren vorgelegt, sie antworten darauf mit einer im Tone recht despektierlich gehaltenen Gegenschrift; daß sie »niemalen vermutet hätten, daß ein Ordensvorsteher so zaum= und zügellos, ja recht respektsvergessen an eine kurfürstliche hohe L. R., so wie er es doch in seinem exhibito getan, zu schreiben sich erkühnen werde«. Sie widersprechen einfach allen Angaben des Priors cum nuda asserta nuda contradictione tollantur, per generalia et specialia; und machen sich per expressum verbindlich, die Arbeit um den nämlichen Preis wie der jetzige Stukkateur zu verfertigen. Der kurfürstlichen Regierung geben sie anheim, was diese zu verfügen in hohen Gnaden geruhen möge, »uns aber erbitten wir gegen gedachten P. Priorem propter iniurias atrocissimas hinlängliche Satisfaktion«. — Am 25. Mai 1772 berichtet dann das Vizedomamt an die kurfürstliche Regierung, daß der Berichterstatter auf die Anklage= und Gegenschrift hin in der Augustinerkirche »den Augenschein selbsten eingenommen und gefunden, daß der fremde Stukkateur schon einen ansehnlichen Teil in der Augustinerkirche an Stukkateurarbeit verfertigt habe, es ist auch eine ungleiche Arbeit zu befürchten, wenn dermalen ein anderer Meister Hand an den übrigen Teil der annoch zu verfertigenden Arbeit legen sollte und mögen sich es die hiesigen Stuccadoren selbsten zuschreiben, daß (da sie einesteils übermäßige Forderungen getan und andererseits so spät Klage erhoben haben) um diesen Verdienst kommen.« Der Referent ist dafür, daß den patres Augustiner die freie Wahl gelassen werde, sich zu ihrer Arbeit einheimischer oder fremder Stukkateure zu bedienen. Das Schreiben unterzeichnet in Abwesenheit des Vizedoms der Gewaltbot Schöppler. — Am 26. Mai (expedit. 5. Juni) 1772 schreibt Emminentissimus an den Gewaltbot, daß er seine Ansicht gebilligt habe, außerdem aber den querulirenden Stuccadoren wegen ihrer bewandten Umständen nach sehr frevelmütigen Klage ein derber Verweis zu geben sei.

Damit ist für uns der Streit, leider aber auch das Aktenmaterial zu Ende.

Für die Geschichte des Mainzer Kunsthandwerks ist, genau genommen, das Ergebnis dieser Aktenstücke ein negatives. Wir ersehen eben daraus, daß an der Stuckdekoration der Augustinerkirche Mainzer Künstler nicht beteiligt waren. Wir wären heute dem schlagfertigen Prior des Augustinerklosters recht dankbar, wenn er uns wenigstens den Namen seines von ihm so warm verteidigten Stukkateurs genannt hätte; fast möchte es scheinen, als verschweige er ihn absichtlich.[6]) — Sollte er zur Wessobrunner Schule gehört haben? Die Formen des Stuckornaments zeigen eigentümlicherweise noch ein ausgesprochenes Rokoko, während in der gleichzeitig im Ausbau begriffenen Pfarrkirche zu St. Ignaz, in der unser Mez die Stukkateurarbeiten ausführt[7]), das Louis XVI. schon seinen Einzug hält. Am Fuß des Kreuzstammes der hinter dem Hochaltar der Augustinerkirche angebrachten Kreuzabnahme, die ebenfalls ganz in

Stuck ausgeführt ist, stehen die Buchstaben P. W. F., die doch wohl mit aller Wahrscheinlichkeit den Namen des Künstlers enthalten. Möglicherweise könnten es auch die Anfangsbuchstaben zweier Familiennamen und das F als fecerunt zu lesen sein. An den Würzburger Meister Peter Wagner dürfte wohl kaum zu denken sein.

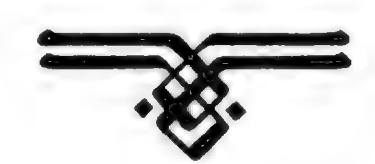
Ein anderer Umstand macht die Frage noch etwas verwickelter.

In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kamen durch Vermittlung Friedr. Schneiders aus dem Besitze einer Nachkommen des Mainzer Bildhauers Joh. Sebast. Pfaff eine Anzahl kleiner Tonmodelle in die Sammlung des Mainzer Altertumsvereins.[8]) Zwei von diesen, die Opferung Isaaks und eine Muttergottes am Kreuze, sind offenbar die Vorlagen für die entsprechenden, ausgeführten Figuren am Hochaltar der Augustinerkirche. Wenn diese Modelle eigenhändige Arbeiten Pfaffs sind, wäre damit die Frage, ob Pfaff an dem figürlichen Schmucke des Hochaltars der Augustinerkirche beteiligt war, der Lösung schon etwas näher gebracht. Pfaff ist geboren 1747 in Obertheres bei Haßfurt im Bambergischen. Zur Zeit als die Stukkateurarbeiten in der Augustinerkirche ausgeführt wurden, mußte er also vierundzwanzig Jahre alt gewesen sein. 1773 ist er sicher in Mainz, damals macht er in eine Familienbibel[9]) den Eintrag: »bey Curfürst Emrich anno 1773 im Jully sin dij Herrn battres (patres) sozietat Jesu aufgehoben worden.«

Mainzer Bürger wird er erst 1777,[10]) gleich darauf verheiratet er sich in Bruchsal mit Apollonia Nagel. Der die Stukkateurarbeiten ausführende verheiratete Meister kann er also nicht gewesen sein. Möglicherweise kann er zu den in dem Schreiben des Priors erwähnten Gesellen gehört haben. Der uns bis jetzt noch unbekannte Stukkateurmeister hätte ihm dann die Ausführung des figürlichen Schmuckes am Hochaltar übertragen. Diese Vermutung gewinnt etwas an Wahrscheinlichkeit durch eine sicher alte Familientradition. Es lebt nämlich heute noch hier in Mainz als Bildhauer ein Nachkomme Pfaffs, aus dessen Munde der Verfasser selbst die Mitteilung erhielt, daß von Pfaff die Figurengruppe hinter dem Hochaltar der Augustinerkirche (es ist die schon oben erwähnte Kreuzabnahme) angefertigt worden sei und zwar nach einem berühmten Bilde. Ein Vergleich dieser Arbeit mit dem bekannten Gemälde von Rubens bestätigte wenigstens in Bezug auf die Art der Darstellung die Richtigkeit dieser Aussage. Die ganze Figurengruppe muß gleichzeitig mit der Architektur des Altars, die ebenfalls ganz in Stuck ausgeführt ist, an Ort und Stelle angefertigt worden sein, denn das untere Ende des Mantels der Maria und die Umrahmung der Nische, in die die Gruppe eingefügt ist, sind aus einer Masse gleichzeitig herausgearbeitet oder, besser gesagt, gleichzeitig in Stuck aufgetragen. Nach der Mitteilung des Priors müssen diese Arbeiten schon im Jahre 1771 vollendet gewesen sein. Wir hätten dann in ihnen das Werk eines vierundzwanzigjährigen Künstlers zu erblicken, dessen Ruf sich bald über die Mauern seiner zweiten Vaterstadt hinaus verbreiten sollte.

Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts lebte in Mainz Pfaffs Andenken fort,[11]) in den letzten Jahrzehnten wiederholt auf die Bedeutung dieses hochbegabten Künstlers hingewiesen zu haben ist das Verdienst Dr. Friedrich Schneiders.

1) Kreisarchiv Würzburg. Mainzer Regierungsarchiv Lade 700: Augustiner.
2) Eine größere Arbeit über den Bildhauer Joh. Seb. Pfaff beabsichtigt der Verfasser in einem der nächsten Hefte der Mainzer Zeitschrift, herausgegeben vom Röm.-Germ.-Central-Museum und dem Mainzer Altertumsverein, zu veröffentlichen.
3) Diese Akten befinden sich zum Teil im Mainzer Stadtarchiv: Augustiner. Die dort erwähnten Risse liegen im Kreisarchiv zu Würzburg (vgl. Anm. 1); teilweise decken sich die Aktenstücke, insofern als in Mainz das Konzept des Vizedomamts, in Würzburg dessen Originalschreiben gleichen Inhalts an die kurf. Regierung vorliegt.
4) Den oben erwähnten Akten des Würzburger Archivs liegt nämlich ein Schreiben bei, woraus zu ersehen ist, daß dem Kurfürsten »die Anzeige geschehen, als ob sich einige Bauverständige geäußert hätten, daß die Fassade oder das Portal der neu erbauten Augustinerkirche von einer allzu schweren und mithin gefährlichen Struktur wäre, dergestalt, daß über kurz oder lang durch dessen Einsturz ein Unglück zu besorgen stehe«. Die Sache kommt am 10. September 1771 im Hofrate zur Verhandlung, dem Vizedom und Gewaltbote wird aufgetragen unter Zuziehung von Sachverständigen die Sache zu untersuchen und zu berichten. Leider liegt dieser eingeforderte Bericht den Akten nicht bei.
5) Metz besorgte die Stukkateurarbeiten in der St. Ignazkirche zu Mainz, woselbst er auch begraben liegt; vgl. seine Grabschrift in der Gruft der Kirche und Protok. der Pfarrkirche zu St. Ignaz in Mainz (im Pfarrarchiv), § 343, dat. 10. Februar 1780. Danach beginnt Metz die Stukkateurarbeiten im Innern der Ignazkirche am 3. Juni 1772. Über seine Tätigkeit in der Liebfrauenkirche in Frankfurt a. M. siehe Wolff und Jung, Baudenkm. in Frankfurt a. M. I, 128/29.
6) [Schl] ist eine Originalkorrektur. Wollte hier dem Prior der Name des eigentlichen Stukkateurs in die Feder fließen?
7) Vgl. Anm. 5.
8) Die Modelle stehen augenblicklich in einem Glasschranke bei der Sammlung der Gipsabgüsse des Vereins für plastische Kunst. Vgl. auch Fr. Schneider, Darstellungen der Stadt Mainz, S. 78, Nr. 539. Unter den Modellen befinden sich zwei, die von der Hand des Bamberger Bildhauers Georg Reuß herrühren, eines mit der Jahreszahl 1755; über ihn vgl. Jäck, zweites Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, S. 103, und Leist, Meister der Kanzel und der Chorstühle in der Kirche auf dem St. Michelsberg zu Bamberg, S. 4, 5 und 7.
9) Diese Familienbibel, eine deutsche Übersetzung aus dem 16. Jahrhundert mit Holzschnitten des Virgil Solis, befindet sich jetzt im Besitze eines Nachkommen Pfaffs, des Bildhauers Müller in Mainz. In der für die Mainzer Kunstgeschichte hochwichtigen Sammlung der Frau Franz Heerdt Wwe. befindet sich auch ein mit Bleistift gezeichneter Aufriß für den linken (nördlichen) Seitenaltar der Quintinskirche zu Mainz. Er trägt die Bezeichnung: »Plan f Sa. Quintin, 2150 fl. | Georg Paff Stukator | Maintz d. 2. Januar 1772.« Wer ist dieser Georg Pfaff? Rührt diese Beischrift überhaupt von der Hand des Künstlers selbst her, oder ist sie ein nachträglicher Zusatz, bei dem der Vorname falsch angegeben worden ist? Unser Pfaff heißt Johann Sebastian Barnabas Pfaff.
10) Vgl. Mainzer Archiv, Vizedom-Amts Protok. 1777, p. 124 f. (Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Heidenheimer.)
11) Vgl. das Manuskript der Mainzer Stadtbibliothek betitelt: »Antiquarische Wanderungen durch die Stadt Mainz«, geschrieben um 1856. Daselbst wird f. 137 eine hübsche Anekdote über Pfaff mitgeteilt.



Martin Spahn

Zur Deutung der Lünettenbilder in der Sixtinischen Kapelle

Zur Deutung der Lünettenbilder in der Sixtinischen Kapelle

Von Martin Spahn in Straßburg im Elsaß

Michelangelo malte im Zusammenhange seiner gewaltigen Schöpfung an der Decke der Sixtinischen Kapelle 1508/12 in die Lünetten sechzehn Fresken. Von ihnen vernichtete er die beiden an der Altarwand befindlichen 1534 wieder, seinem Jüngsten Gericht zuliebe. Beide sind uns jedoch im Abbild mehrfach und besonders durch einen Stich erhalten, den Ottley anfertigen ließ, und Steinmann in seinem Werke: »Die Sixtinische Kapelle« wiedergibt. Die Lünette links vom Altar enthielt einerseits eine aus einem Jüngling, einem Knaben und einer Frau bestehende Gruppe, die alle in ein Buch schauen, ähnlich wie wohl Frontispize komponiert wurden, anderseits einen monumentalen Greis, der ein Kind mit einem Reisigbündel unterm Arm neben sich hat und es auf etwas in der Ferne Befindliches hinweist. Die zweite Lünette ist entsprechend als Doppelgruppe komponiert: die eine Hälfte füllt ein in sitzender Stellung schlafender Mann, dahinter ein harrendes Weib, seinen Knaben auf dem Schoß; gegenüber ein Mann mit einem Stab und hinter ihm abermals ein Weib, das in staunender Gebärde die linke Hand mit gespreizter Fingerstellung erhebt.

Über die inhaltliche Deutung der beiden Lünetten haben sich zuletzt Justi und Steinmann geäußert. Sie legten dabei die Lünette links übereinstimmend aus, zur Erklärung der Lünette rechts beschritten sie wenigstens denselben Pfad. Sie schoben ihnen einen historischen Sinn unter, der ersten die Beziehung auf Abraham und Isaak, der zweiten die auf Jakob und (wie Steinmann weiterhin vermutet) auf Juda. Die Vorstellung war dabei leitend, daß Michelangelo, weil er in die Lünettenbilder durchweg Tafeln einkomponierte und auf sie die Namen der Vorfahren Jesu schrieb, auch auf den Lünetten selbst die Vorfahren und ihre Familie darstellen wollte. Bestärken mußte die Forscher in ihrer Meinung, daß die Bilderreihe durch jene frontispizartige Komposition eröffnet wird, von der soeben die Rede war, und durch die der Künstler also ausdrücklich auf das Geschlechtbuch Jesu hindeutet. Außerdem kam ihnen die Einzelcharakteristik der Gruppen zu Hilfe. Daß in der ersten Abraham und sein Söhnchen gemeint sind, kann gar nicht Frage einer weiteren Erörterung sein. Schwieriger liegen die Dinge freilich für das andere Fresko. Aber auch da wußten Justi wie Steinmann Rat. Dieser fand in der Genesis den Vers: »Und Jakob nahm einen der Steine, die dort lagen, und legte ihn unter sein Haupt und schlief an demselben Orte«; und Justi hatte ebendort schon vorher das Wort gefunden: »Ich hatte nichts als diesen Stab, da ich über den Jordan ging.« Sie einigten sich nach ihrem Funde nur nicht darüber, welche der beiden männlichen Gestalten der Lünette Jakob zu benennen ist.

So hat denn die historische Deutung der beiden Lünetten manche Gründe für sich.

Dennoch dürfte sie an des Künstlers Absicht vorbeitreffen. Stutzig macht zunächst, daß der Darstellung Abrahams und Isaaks gleich neben dem Frontispize nicht nur ein historischer Sinn, sondern offensichtlich auch ein typologischer Sinn, der des Hinweises auf Christi gehorsamen Opfertod zukommt. Das Bild gehörte nämlich an seinem Orte an der Altarwand zu einem ganzen Zyklus typologischer Gemälde, deren Mittelpunkt Jonas bildete, und zu dem ferner die eherne Schlange, der Tod Hamans, das letzte Opfer Davids und die Himmelfahrt des Elias zählten. Lauter Darstellungen, die sich auf das Erlösungswerk des Heilands beziehen. Nun fällt auf, daß alle Teile der großen Malerei an dieser Wand denselben typologischen Charakter aufweisen würden, wenn auch die Lünette rechter Hand ihn trüge. Sollte wirklich der in seiner Komposition sonst so strenge Michelangelo hier eine Lücke gelassen haben? Er hat, wie Justi und (mit gewissen kleinen Einschränkungen) auch Steinmann zugeben, in dem ganzen Rest der sog. Vorfahrenbilder die Beziehung auf bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten gemieden. Wird er sie hier aufrecht erhalten haben, wo sie ihm die Symmetrie des geistigen Gehalts der Altarwand zerstörte?

Es gibt in der Hl. Schrift einen Vorgang, den die Kirche mit ebenso großer Vorliebe wie das Opfer Isaaks auf den Erlösertod des Heilands deutet, und der selber mit dem Tage des Opfers Christi in engster zeitlicher Verbindung steht: das ist die Nacht des Vorübergangs, die Passahnacht. »Der Herr aber sprach zu Mose und Aaron in Ägyptenland: Dieser Monat soll bei euch der erste sein, und von ihm sollt ihr die Monate des Jahrs anheben. Saget der ganzen Gemeinde Israel, und sprechet: Am zehnten Tage dieses Monats nehme ein jeglicher ein Lamm, wo ein Hausvater ist, je ein Lamm zu einem Hause...... Also sollt ihr's aber essen: Um eure Lenden sollt ihr gegürtet sein, und eure Schuhe an euren Füßen haben, und Stäbe in euren Händen.« Wenn auch vielleicht etwas äußerlich, scheint in der Doppelgruppe unserer Lünette dieser Auftrag des Herrn angedeutet zu sein, indem der Mann in der Hälfte rechts den Stab, der in der Hälfte links die Reiseschuhe trägt, beide aber – obwohl der eine wachend wartet, der andere in sitzender Stellung schläft, – aufbruchfertig sind: »Und sollt es essen, als die hinweg eilen; denn es ist des Herrn Passah. Denn ich will in derselben Nacht durch Ägyptenland gehen und alle Erstgeburt schlagen in Ägyptenland.« Auch die erstaunte Gebärde des Weibes hinter dem Mann mit dem Stabe erklärt sich aus dem Vorübergange des Herrn sehr wohl, ebenso wie das stumpfere, passive Sitzen des anderen Weibes wie eine Nachwirkung all der Knechtschaft im Pharaonenlande erscheint. Ob dieses Weibes Ehemann, wie Steinmann will, auf einem Steine ausruht, ist nach dem Stiche schwer zu beurteilen; was Steinmann für einen Stein ansieht, kann genau so gut ein festgestopfter Reisesack sein. Wesentlich ist diese Einzelheit nicht. Künstlerisch bedeutsamer mag sein, daß erst durch die Zusammenfügung der schlafenden mit der wachenden Gruppe der Eindruck erzielt ward: es sei Nacht um diese Menschen her, die Nacht des Vorübergangs.

Eine Darstellung der Passahnacht an dieser Stelle ist ohne Zweifel dem Zusammenhang des typologischen Bilderkreises der Altarwand gemäßer als etwa eine solche

von Jakobs Traum. Daß sich Michelangelo aber für sie just das Motiv des nächtlichen Wartens auf das Zeichen zum Aufbruch nach dem Verzehren des Lamms aussuchte, versteht sich aus derselben Erwägung, die ihn in der Nachbarlünette den Moment wählen ließ, da Abraham den Sohn auf den Berg Moriah hinweist, wo Isaak geopfert werden soll. Er wünschte die beiden Bilder auf einen Ton mit allen übrigen Lünettenbildern zu stimmen. Sie alle sind voll verhaltenen Lebens und ohne Handlung.

Noch gibt es indessen einen anderen Beweis dafür, daß wir in dieser Lünette die Passahnacht zu erkennen haben. Das ihr gewidmete Kapitel des zweiten Buches Mosis befindet sich unter den zwölf Lektionen der Karsamstagliturgie der katholischen Kirche, ebenso wie der Bericht über Abrahams Opfer. Es würde hier zu weit führen, den Nachweis zu erbringen, daß sich die gesamte Komposition der Decke bis in ihre schönsten Einzelheiten an der erhabensten Liturgie der Kirche inspirierte. Genug, auch alle zwölf Lektionen, soweit nicht nachweisliche Gründe einzelne fernhielten, kehren im Gesamtaufriß der Decke wieder – vorbehaltlich der Tatsache, daß in der bisher auf Jakob gedeuteten Lünette die Nacht des Vorübergangs zu erkennen ist. Geeint durch ihre typologische Bedeutung und ihr Vorkommen unter den Lektionen der Karsamstagliturgie, erscheinen »Das Opfer Abrahams« und »Die Passahnacht« auch im Werke des Meisters an bevorzugter Stelle wieder. Sie tragen dort die ganze Komposition der Altarwand. In ihrem Aufbau wird sie aus den beiden Halbbogen der Lünetten entwickelt.



Aloys Schulte

Zwei Aktenstücke zum Leben des Kardinals Albrecht von Brandenburg

Zwei Aktenstücke zum Leben des Kardinals Albrecht von Brandenburg

Mitgeteilt und erläutert von Aloys Schulte in Bonn

Kaum eine Figur jener Zeit, in der die Glaubenseinheit unserem Volke verloren ging, ist so schwer zu erfassen, als der einzige Kardinal, der aus dem zollernschen Blute hervorgegangen ist. Der gelehrte Forscher, dem diese Schrift gewidmet ist, hat wie kein anderer für ihn sich erwärmt, nicht nur eigene Abhandlungen hat er ihm gewidmet — so vor allem jene Studie über die Brandenburgische Domstiftskurie zu Mainz im Hohenzollernjahrbuch 1889 — er hat auch viele Forscher angeregt, andere unterstützt. Zu diesen darf auch ich mich zählen und in dem Gefühle der Dankbarkeit für die Hinweise, die mich im Magdeburger Archive jene Briefschaften und Akten finden ließen, die das Geheimnis des Vorspiels der Reformation enthüllten,[1]) möchte ich als Gegengabe zwei andere Dokumente veröffentlichen, von denen allerdings nur das eine tiefere Einblicke in den wunderbaren Lauf der Geschichte gestattet, während das andere nur die feierliche Form der Kardinalserhebung berührt.

Ich hatte in Rom begonnen, das Material für die Beziehungen des Hauses Brandenburg zur Kurie in dem weltgeschichtlich so wichtigen Zeitalter zu Anfang der Reformationszeit zu sammeln. Die gleiche Aufgabe hat sich dann später der gründlichste Kenner dieser Epoche, Paul Kalkoff, gestellt und er hat uns soeben seine Abhandlung: »Die Beziehungen der Hohenzollern zur Kurie unter dem Einflusse der Lutherischen Frage« (Sonderabdruck aus Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, herausgegeben vom K. preuß. hist. Institut in Rom, Band 9, Seite 88—139) geschenkt — ein neuer Beweis dafür, wie viel in den Anfängen der Glaubensspaltung noch aufgeklärt werden kann, wenn der Forscher mühselige Arbeit und scheinbare Umwege nicht scheut. Diese sorgfältigen Studien zu ergänzen und fortzuführen, veröffentliche ich zunächst diese zwei Aktenstücke. Das wichtigere verdanke ich der Liebenswürdigkeit Kalkoffs, der es den Aleanderpapieren der Universitätsbibliothek zu Bologna entnahm; doch fand ich dazu in dem Magdeburger Staatsarchiv die Vorlage, den Entwurf, so daß wir die Entstehung des Aktenstückes näher verfolgen können. Das andere entstammt dem Vatikanischen Archive.

I. Breve Papst Leos X. an Albrecht von Mainz-Magdeburg betr. die Verleihung der Kardinalsinsignien vom 23. Aug. 1518

Am 24. März 1518 gab das Konsistorium der Kardinäle dem Papste dazu seine Zustimmung, daß er Albrecht, den Erzbischof von Mainz und Magdeburg und Bischof von Halberstadt, zum Kardinal erhebe, am 7. Mai erfolgte das Breve, das dem neuen Kardinal davon Mitteilung machte. Das folgende Aktenstück vom 23. August betrifft

nun die tatsächliche Einführung in das Kardinalskollegium, also die Übergabe des Hutes, die Schließung und Öffnung des Mundes, die Übergabe des Ringes, sowie die Assignation der Titelkirche, wozu S. Crisogono auserwählt worden war.

Arch. Vatic.
Armar. XL. vol. 3. nº. 372. = Breven Bd. 3. Conzept.

Breve Leo's X. an Albrecht von Mainz-Magdeburg betr. Verleihung der Cardinalsinsignien 1518 Aug. 23.

Dilecto filio Alberto tituli sancti Chrysogoni presbitero cardinali Maguntino nuncupato salutem. Decet Romanum pontificem, quem pastor ille celestis universis orbis ecclesiis pretulit, fratres suos, quos ad cardinalatus honorem, ut una secum universalis ecclesie onera sustineant, promovit, ecclesiarum titulis decorare et eorum personas magnis honoribus sublimare. Nuper siquidem sub. dato videlicet nono kalendas aprilis pontificatus nostri anno quinto te, quem altissimus magnis gratiarum muneribus et providentie donis multipliciter illustravit, ex certa nostra scientia de fratrum nostrorum consilio ac potestatis plenitudine in sancte Romane ecclesie presbiterum cardinalem ad cardinalatus honorem apostolica auctoritate duximus assumendum. Nos igitur ea que in tante dignitatis decus assumptis pro tempore in cardinales per Romanum pontificem impendi et exhiberi consueverunt insignia tibi exhibere volentes, ut nihil tibi ad tante dignitatis consecutionem deesse videatur, tibi sancti Chrysogoni de Urbe ecclesiam pro collate dignitatis honore titulo et denominatione, ac anulum et pileum rubeum, et quevis alia cardinalatus insignia de eorundem fratrum nostrorum consilio auctoritate apostolica tenore presentium concedimus pariter et assignamus, ipsosque anulum et pileum rubeum mittimus, et eidem ecclesie sancti Chrysogoni in cardinalem preficimus, curam et administrationem ipsius ecclesie tibi in spiritualibus et temporalibus plenarie committendo, in illo, qui dat gratias et elargit premia, confidentes, quod, eius tibi assistente gratia, sancti Chrysogoni ecclesie huiusmodi per tue circumspectionis industriam et studium fructuosum multiplicia suscipiet incrementa, teques olita benedictione benedicimus ac os tuum ad consulendum (ut est moris) aperimus; sic igitur de bono in melius virtutum studiis perseverare intendas, ut Romana ecclesia ipsa tale membrum sibi gaudeat invenisse, incrementaque in dies per te suscipere et populum juvari valeat, ac circumspectio tua merito possit a nobis comendari. Datum 23 augusti 1518.

II. Über das Projekt Albrechts, Legatus a latere für Deutschland zu werden

Die Kumulation von zwei Erzbistümern und einem Bistum in der Hand eines einzigen Kirchenfürsten war in Deutschland unerhört, die Verleihung der Kardinalswürde war hinzugekommen, aber Albrecht war noch nicht am Ende seiner Wünsche. Wir haben es schon längst gewußt, daß sowohl der Zoller wie sein alter Rivale, der Emporkömmling, Matthäus Lang, Kardinal von Salzburg, nach der Würde eines päpstlichen Legaten für Deutschland strebten, erst durch Kalkoff aber haben wir sehen gelernt, in wie hohem Maße dieses Streben auf das Verhalten Albrechts gegenüber Luther eingewirkt hat, die volle Bedeutung des Planes aber wird sich erst durch das Studium unseres Aktenstückes ergeben. Es scheint mir fast, als habe Kalkoff es unterschätzt, wenn er schreibt: »Besonderen Nachdruck aber legte er auf die Verleihung der sonst üblichen Fakultäten eines Legaten und ließ daher ein umfangreiches Verzeichnis finanziell ergiebiger Rechte bei Verleihung von Pfründen, von Erleichterungen und Privilegien bei Ausübung der kirchlichen Gerichtsbarkeit und der geistlichen Amtshandlungen beifügen.«[2])

Handelte es sich wirklich um die sonst üblichen Fakultäten? Um das festzustellen,

will ich die Fakultäten des Karl von Miltitz vom 1. Oktober 1518, und die des Vergerio vom Jahre 1534 mit unserm Aktenstücke vergleichen.[3]) Wir stellen damit freilich einen Kardinallegaten mit einem päpstlichen Kämmerer und einem Protonotare auf eine Stufe, da aber mir die Fakultäten für keinen Kardinallegaten aus der Zeit Leos X., auch nicht die für Lorenzo Campegi (1513), Ägidius v. Viterbo, Caracciolo, Cajetan und Aleander vorliegen,[4]) bleiben mir für Deutschland nur diese Vergleiche.

Die an die Kurie gelangte Ausfertigung dieser Bitten des Kardinals Albrecht von Brandenburg liegt in Abschrift vor, sie entstammt der Universitätsbibliothek in Bologna: Codex 954 Vol. III, c. 152, alte Nummer 331. Den Entwurf entnehme ich dem Magdeburger Staatsarchiv II, 6, 6. Beide weichen nach dem verschiedenen Anfange zunächst nur darin voneinander ab, daß M. den einzelnen Artikeln eine Zählung gibt. Bis Nr. 29 sind die Abweichungen also auf einzelne Worte des Textes und diese Zählung beschränkt, die erste größere Differenz liegt in Artikel 29 vor und von da an ist die Reihenfolge auch eine andere. Nach Artikel 35 setzt in dem Magdeburger Exemplar eine andere Hand ein, die den einzelnen Artikeln keine Zählung hinzufügte. Da es vor allem darauf ankommt, was der Kurie eingereicht wurde, so lege ich den Text von Bologna für 1—29 zugrunde, gebe aber auch die Magdeburger Überschrift und Zählung in »« im Texte, die meist besseren Lesarten in den Anmerkungen, für den Schluß gebe ich erst die Bologneser Vorlage mit der Magdeburger Zählung, dann die Magdeburger. So kann jeder die Entwicklung des Aktenstückes überschauen. Am wichtigsten sind die Abweichungen in 35, 38 und 39.

Petita a r^mo domino cardinali Moguntino, sed per eum non obtenta omnia.

Statt dieses Abschnittes in M: »Facultates ad instar legati de latere concedende per S^mum D. N. papam R^mo et Illmo in Christo patri Principi et D. Domino Alberto Cardinali Maguntinensi per singulas civitates terras oppida et loca, Maguntinensem ac Magdeburgensem provincias necnon terminos Illustrium Dominorum Marchionum Brandenburgensium temporali Dominio mediate vel immediate subjectis [et specialiter in civitate et diocesi Babenbergensi]«

Quascunque causas ecclesiasticas et prophanas etiam appellationum quarumlibet audiendi et aliis etiam cum advocatione committendi et delegandi.

M am Rande: »1«

»2« Comites palatinos, accolitos, capellanos papae, notarios sedis apostolicae sive prothonotarios et in quibuscumque facultatibus doctores, licentiatos, magistros, baccalaureos ac tabelliones publicos creandi necnon laureandi poëtas cum exemptionibus et privilegiis.

»3« Dispensandi ad duo incompatibilia et duo sub eodem tecto ac cum nobilibus et graduatis ad tertium incompatibile et cum quorumvis ordinum regularibus ad duo regularia beneficia, quorum unum in titulum teneatur, et ad unum curatum seculare et cum clericis secularibus ad unum regulare in commendam.

»4« Similiter dispensandi cum quibusvis etiam regularibus super natalium quomodocumque et oculorum etiam canonis ac aliorum membrorum defectibus ad ordines et beneficia etiam duo incompatibilia et tertium nec non seculare et regularia respective ut profertur[a] et quod non teneatur facere mentionem literis apostolicis de defectu natalium.

[a] M: prefertur

«5» Item dispensandi super defectu aetatis etiam cum regularibus supra decimum septimum annum ad unum curatum et incompatibile et cum constitutis in XVI. ad subdiaconatus et in XVIII. ad diaconatus ac in XXI. annis ad presbiteratus ordines et de promovendo extra tempora et a quocumque catholico antistite.

«6» De non promovendo[a] ad sacros ordines ad septennium, dummodo infra biennium in subdiaconum promoveantur, ac septennium et biennium huiusmodi etiam iteratis vicibus prorogandi.

[a] M: Item de promovendo

«7» Religiosis per quinquennium in studio generali residendi ac presbyteris et praelatis secularibus leges audiendi et gradus in illis suscipiendi licentiam concedendi.

«8» Dispensandi in tertio et quarto simpliciter vel mixtim etiam multiplici affinitatis et consanguinitatis gradibus et super quocumque impedimento publice honestatis et cum iis,[a] qui per adulterium se polluissent, de contrahendo et contracto matrimonio.

[a] M: hiis

«9» De non residendo in beneficiis et percipiendo fructus in abundantia ad vitam vel ad tempus.

«10» Confessionalia, altare portatile et lacticinia et absolutiones a quibuscunque criminibus et excessibus nec non quibuscunque praelatis et aliis personis ecclesiasticis et[a] regularibus etiam[b] licentiam testandi concedendi.

[a] M: etiam
[b]: fehlt in M

«11» Interdicta etiam apostolica auctoritate posita suspendendi et praevia satisfactione penitus tollendi.

«12» Dandi licentiam absolvendi parrochianos in quibuscumque casibus sedi apostolice non reservatis.

«13» Juramenta ad effectum agendi et si[a] videbitur simpliciter relaxandi.

[a] M: vel si

«14» Absolvendi a periurio cum restitutione ad honores et super inhabilitate etiam ratione beneficiorum obtentorum contra constitutionem Execrabilis et ob non promotionem ad ordines ac fructibus ex illis male perceptis etiam cum nova provisione et collatione beneficiorum dispensandi.

«15» Item absolvendi religiosos utriusque sexus et[a] apostasia et eos qui in clericos aut presbiteros manus violentas citra mortem et mutilationem iniecissent ant tempore bellorum rapinas sacrilegia incendia et alia perpetrarunt vel horas canonicas obmiserunt.

[a] M: ab

«16» Dispensandi cum religiosis, qui ad ordinem laxiorem de facto transierunt, ut ibi remaneant, et cum aliis de ordine ad ordinem etiam laxiorem.

«17» Item dispensandi etiam ad ordines et beneficia super quacunque irregularitate etiam per sententiam sanguinis aut per promotionem ad ordines per saltum vel ad fictum titulum et alias qualitercumque contracta praeterquam homicidii voluntarie aut benigne.[a]

[a] M: bigamie

«18» Dandi licentiam resignandi et permutandi beneficia reservata in manibus ordinarii vel alicuius praelati cum potestate conferendi.

«19» Recipiendi et admittendi resignationes simpliciter vel ex causa permutationis quorumcumque beneficiorum etiam reservatorum et cessiones commendatorum et litigiosorum ac iuris litis et causae et providendi de resignatis seu cessis surrogandi collitigantes advocandi causas et extinguendi lites.

«20» Reservandi unum beneficium pro quolibet ex collatoribus et collatricibus in dictis provinciis diocesis[a] locis et termino[b] consistentibus tam ad instar legati de latere quam auctoritate apostolica et de illorum singulis ex tunc providendi ac inhibendi etc.

[a] M: diocesibus
[b] M: terminis

«21» Suspendendi quascunque gratias expectativas speciales vel generales, reservationes etiam mentales, uniones, nominationes, collationes etc. et alias litteras apostolicas etc. ad effectum resignationum, cessionum et reservationum praedictarum.

«22» Conferendi alias omnia beneficia non reservata in provinciis, locis et terris[a] etiam per obitum quomodolibet vacantia et vacatura.

[a] M: terminiis

«23» Conferendi similiter[a] beneficia sedi apostolicae generaliter vel specialiter reser-

[a] fehlt in M.

vata triginta videlicet in qualibet provincia et dominio predictis vacantia et vacatura cum derogatione etc.[a]

»24« Uniones temporales concedendi et dissolvendi ac pensiones annuas super fructibus etc. quorumcunque beneficiorum illarum medietatem non excedentibus reservandi et assignandi.

»25« Absolvendi a centuris et habendi obstantias pro expressis, prout in litteris apostolicis fieri consuevit.

»26« Contractus super alienatione bonorum ecclesiarum et beneficiorum, si in evidentem etc., ac quaecunque statuta ecclesiarum, universitatum et personarum confirmandi et super illis faciendis licentiam concedendi quibusvis personis. Ecclesias, monasteria et altaria erigendi et dotandi cum reservatione juris patronatus pro eisdem facultatem concedendi.

»27« Derogandi juri patronatus laicorum, si ex dotatione vel fundatione pro medietate, alioquin ex causa permutationis in totum.

»28« Item derogandi omnibus regulis cancellariae, quibus per papam consuevit derogari.

»29« Dandi et concedendi indulgentias perpetuas certorum annorum et quadragenarum et in sui et[a] Maximiliani imperatoris presentia ter in anno ac[b] in sanctorum Erasmi sancti Chrysogoni et Mariae Magdalenae festivitatibus ac feria sexta septimanae sanctae plenarias.

»34« [c] Item visitandi quaecunque et qualiacunque monasteria etiam cuiuscunque ordinis et religionis fuerint in dictis provinciis locis et terminis consistentibus.

»35« »39« Item conferendi et reservandi omnes dignitates etiam post pontificales maiores Maguntinae, Magdeburgensis, Halberstadensis et Mersburgensis ecclesiarum ac in predicto dominio existentium cum suspensione et derogatione etc. ut praefertur.

»36« Conferendi in propria persona omnes ordines sacros' extra tempora a jure statutos, etiam una eademque die.

»37« Consecrandi crisma in quacunque ecclesia et extra metropoliticas et cathedrales.

»40« Item quod omnia beneficia quae alias idem rmus dominus cardinalis Sancti Chrysogoni ordinarie conferre habet, non sint Smo Dno No papae aut sancte sedi apostolicae reservata, etiamsi qui inessent familiares Stis Suae vel rmorum cardinalium, nihilominus possit ea in mense ordinariorum conferre, predictis omnibus et aliis non obstantibus.

»30« Item premissa et singula alia ad instar legati de latere ac illi de jure vel consuetudine quolibet concessa per se vel alium seu alios faciendi et concedendi.

»31« Concedendi omnia et singula, quae maior penitentiarius de Urbe per officium poenitentiariae quomodolibet concedere potest.

»32« Cum derogatione omnium constitutionum in quibusvis generalibus et specialibus conciliis et alias etiam per sedem apostolicam quomodolibet editarum nec non revocatione, suspensione et annullatione omnium litterarum apostolicarum ac similium ac dissimilium facultatum quibusvis etiam nunciis dictae sedis apostolicae per dictas provincias diocesana loca terminos et dominia etc. vel alias concessarum et concedendarum ac cum aliis restrictoriis et amplissimis clausulis prout in litteris apostolicis super expediendis plenius continebitur.

»38« Item quod Smus Dnus Nr papa de consensu S. S. rmorum dominorum' collegii creet rmum et illmum principem et dominum Albertum cardinalem prefatum in suae Stis et sedis apostolicae de latere legatum per Germaniam ad duodecim vel quindecim annos proxime futuros irrevocabilem.

Schluß des Magdeburger Exemplares:

»30. Item premissa et singula alia ad instar legati de latere ac illi de jure vel consuetudine quomodolibet concessa per se vel alium seu alios faciendi et concedendi.

[a] In M fehlt: cum derogatione etc.

[a] M: vel

[b] M hatte ursprünglich: »quotiens missam cantaverit et celebraverit plenarias« Das ist durchgestrichen und dafür gesetzt: »in sanctorum Erasmi, Marie Magdalene festivitatibus et feria sexta in septimana sancta plenarias.«

[c] Von hier ab ist der Magdeburger Text am Ende zu vergleichen.

31. Concedendi omnia et singula, que major penitentiarius de Urbe per officium penitentiarie quomodolibet concedere potest.
32. Cum derogatione omnium constitutionum in quibusvis generalibus et specialibus conciliis et alias etiam per sedem apostolicam quomodolibet editarum necnon revocatione, suspensione et annulatione omnium litterarum apostolicarum ac similium vel dissimilium facultatum quibusvis etiam nuntiis dicte sedis Apstolice per dictam provincias, dioceses, loca, terminos et dominia vel alias concessarum et concedendarum ac cum aliis restrictoriis et amplissimis clausulis, prout in litteris apostolicis super expediendis plenius continetur.8
34. Visitandi quecumque monasteria cujuscunque ordinis existentia in dictis provintiis diocesibus et terminis consistentia.
35. Conferendi omnes dignitates post pontificales majores in Maideburgen. Halberstaden. et Merseburgen. ecclesia existentes.
Von hier ab andere Hand: »36« Conferendi in propria persona ordines sacros et personatus extra [tempora a jure]a statuta.
»37« Consecrandi crisma in quacunque ecclesia extra metropoliticas et cathedrales.
»38« Item, quod sanctissimus dominus noster papa de consensu sacrosancti Rmorum d. Card. Collegii creet Rmum et Illustrissimum d. Albertum Cardinalem etc. in sue sanctitatis ac .....a sancte Apostolice sedis de latere legatum ad duodecim vel quindecim annos proxime futuros irrevocabilem et si summum pontificem contigeret mori, quod dominus diu avertat.
»39« Item quod ydem Rmus habeat facultatem conferendi vel se reservandi omnes dignitates post pontificales in ecclesiis Maguntin., Maigdaburgen. Halberstatten et Mersaburgen. ac in omnibus earum diocesibus cum non obstan.
»40« Item quod omnia beneficia, que alias habet conferre ordinarie, non sint domino nostro pape aut sancte sedi apostolice reservata, etiam si quis esset familiaris summi pontificis vel revmorum dominorum Cardinalium. Nihilominus possit de mense ordinario conferre, predictis omnibus seu aliis non obstantibus.«

8 Ziffer 33 fehlt
a Fast völlig verloschen
a Verloschen

Gehen wir nun zur Sache selbst über!

Durch die Fakultäten übertrug der Papst und überträgt noch heute einen Teil seiner Vorrechte an eine Person. Es sollte damit einmal dem beliehenen Legaten eine höhere Macht gegeben, zugleich aber auch ein Teil der Kosten auf die aus diesen Gnadenverleihungen sich ergebenden Taxen abgewälzt werden.5)

Miltitz hatte das Recht, fünf Personen zu päpstlichen Notaren, fünf zu päpstlichen Acolythen, fünf zu Pfalzgrafen, fünf zu einfachen Notaren, zehn zu poetae laureati zu machen, zehn auch mit akademischen Titeln zu versorgen — bei Vergerio sind die Ziffern alle etwas höher, ja bei den akademischen Graden ist überhaupt keine Grenze angegeben. In dem Entwurfe für Albrecht sind die Acolythen übergangen, im übrigen aber ist von einer Einschränkung bei den übrigen [2] gar nicht mehr die Rede.

Miltitz darf bei vier Personen das Beibehalten von zwei bezw. drei »unvereinbaren« kirchlichen Pfründen gewähren, in dem Entwurfe [3] ist wieder von einer Zahl nicht die Rede. Miltitz konnte zwei Personen von dem einer Weihe entgegenstehenden defectus natalium dispensieren, wie es scheint, hat Vergerio dieselben ganz allgemeinen Befugnisse gehabt, wie sie Albrecht erstrebte [4], auch bezüglich der Irregularität »ex defectu corporis«, selbst vom Fehlen des linken kanonischen Auges. Jener Kämmerer durfte bei drei Personen wegen zu naher Verwandtschaft den Ehedispens geben, der

Entwurf [8] ist wiederum ganz allgemein und sieht auch den Dispens vom Impedimentum publicae honestatis und dem Impidementum criminis vor.

Damit haben wir die Vollmachten von Miltitz bereits erschöpft, jedoch noch nicht die von Vergerio.

Bei ihm sind von der Annahme der Resignation von Pfründen und Weiterverleihung derselben die reservierten und alle über 50 Dukaten angeschlagene ausgeschlossen, der Entwurf [18, 19] schließt die reservierten aber ausdrücklich ein und läßt die Wertgrenze fort. In lakonischer Kürze fordert der Entwurf [10] das Recht, die Freiheit der Wahl des Beichtvaters, Tragaltar, Butterbriefe, Absolution von allen Verbrechen und Testierfreiheit für Geistliche, auch Ordensleute geben zu dürfen, während, so viel sich erkennen läßt, bei Vergerio nur Tragaltar und Beichtväterwahl sich finden. Bei Vergerio ist schüchtern die Erlaubnis zum Besuche des Gottesdienstes während des Interdiktes erwähnt, der Entwurf [11] heischt das Recht, auch die vom päpstlichen Stuhle erlassenen Interdikte zu suspendieren ja nach voraufgegangener Genugtuung aufzuheben.

Wenn bei Vergerio von dem Rechte des Dispenses von dem Gelübde einer Wallfahrt (ad limina apostolorum) die Rede ist, so fehlt das zwar in dem Entwurfe, aber der § 13 marschiert daher: »Juramenta ad effectum agendi vel si videbitur simpliciter relaxandi.«

Nach den Erfahrungen mit dem unheilvollen Ablasse, die gerade doch Albrecht gemacht hatte, sollte man bei ihm einige Zurückhaltung erwarten. Bei Vergerio findet sich auch nur ein Ablaß von 50 Tagen für die, die seiner Messe beiwohnen. Der Entwurf [29] aber treibt den Mißbrauch des Ablasses noch weiter, er verlangt unter anderm Plenarablässe drei Male im Jahre bei seiner Anwesenheit oder der des Kaisers Maximilian. Wir dürfen wohl annehmen, daß es sich da um Messen handelt, denen der Kaiser oder der Erzbischof beiwohnt, wir haben also wohl an Reichstage zu denken und finden also den Keim zu einem Reichstagsablaß. Im ursprünglichen Entwurfe war ein vollkommener Ablaß für jeden, der einer Messe des Erzbischofs beiwohnte, vorgesehen.

Bei Vergerio folgt dann eine Bestimmung, welche ihm die Entscheidung aller Appellationssachen überläßt, wobei jedoch Streitsachen über Pfründen im Werte von 20 Dukaten jährlich ausgeschlossen waren. Der Entwurf [1] sieht allgemein eine Jurisdiktion in allen »causis ecclesiasticis et prophanis« vor, einschließlich aller Appellationen. Man sieht sofort, daß damit die Amtstätigkeit der Rota, soweit sie den Legationsbezirk betraf, die schärfste Konkurrenz erhalten hätte, weniger wäre der Amtsbereich der apostolischen Kammer und der des Tribunals der Segnatura della Giustizia eingeschränkt worden. Hätte der Entwurf an der Kurie Zustimmung gefunden, so hätte es in der Hand Albrechts gelegen, den Papst aus dem Prozesse gegen Luther zu eliminieren.

Damit hat unsere Parallele ein Ende gefunden, für die weiteren Punkte des Entwurfes fehlen uns in Deutschland die Vergleiche.

Ich will nun die übrigen Fakultäten, so gut das einem Nichtfachmanne im Kirchenrechte möglich ist, sachlich zusammenstellen, und beginne mit der Ordination. Albrecht beansprucht das Recht, von allen Irregularitäten zu dispensieren [17], nur die ex delicto homicidii voluntarii und ex defectu sacramenti (bigamia) blieben auch nach diesem Vorschlage dem Papste vorbehalten, der auch sonst die Dispensgewalt in diesen Fällen nicht delegierte. In Artikel [5] wird die Dispensgewalt ex defectu aetatis genauer angegeben. Weniger erheblich ist die auch heute den Bischöfen in den Quinquennalfakultäten gegebene Erlaubnis, außerhalb bestimmter Zeiten die Ordinationen vorzunehmen [36].

Auf die Verwaltung der Gnadenmittel beziehen sich nur wenige Artikel. Die mit der Beichte in Verbindung stehenden Artikel 14, 15 und 25 erhalten die vollständigste Erweiterung durch den Artikel 31, wo für Albrecht alle Rechte erbeten werden, die der Großpönitentiar in Rom auszuüben hat.[6] Damit wäre auch der Poenitentiaria apostolica eine Konkurrenz entstanden, denn wer hätte sich dann noch nach Rom gewendet? Auf die hl. Ölung oder vielmehr auf die Weihe der hl. Öle durch den Bischof bezieht sich der Artikel 37. Das Eherecht habe ich schon oben berührt, Artikel 31 hätte konsequent die Entscheidung über alle Impedimenta occulta dem Mainzer Erzbischof zugesprochen, nur die Gewalt der Datarie in Ehesachen pro foro externo wäre der Kurie unbeschränkt verblieben.

Das Ordenswesen berühren zwei Artikel, welche sich auf den Ein- bezw. Austritt beziehen. In Artikel 16 erbittet sich der Mainzer die Erlaubnis, den Übertritt eines Professen zu einem leichteren Orden zu legalisieren, im voraufgegangenen war Absolutionsgewalt für die eigenmächtig aus dem Orden Ausgetretenen erbeten worden. Schwerlich sah Albrecht voraus, wie bald zahlreiche Professen diese »apostasia a religione«, das eigenmächtige Verlassen der Klausur begehen würden! Auf den Universitätsbesuch der Regularen und Säkularen bezieht sich Artikel 7. In § 34 findet sich die Forderung, daß der neue Legat alle innerhalb seines Bezirkes liegenden Klöster visitieren dürfe, eine Forderung, die den Privilegien der Orden hart entgegengetreten wäre. Den Sinn des Artikels 40 habe ich nicht vollständig verstanden.

Ich komme nun zu den schwer verständlichen Bestimmungen über die Kompetenzen in Pfründensachen. Um hier genau urteilen zu können, müßte ich mich besser in die kuriale Praxis jener Zeit eingearbeitet haben.

Die Bestimmung von Artikel 26, daß Albrecht die Genehmigung geben dürfe, Kirchen, Klöster und Altäre zu errichten, greift eigentlich nicht in die päpstlichen Kompetenzen ein. Weit erheblicher ist die Bestimmung, daß auch Albrecht nun die an der Kurie geübte Praxis, eine Pfründenkumulatio durch »uniones« zu ermöglichen, sowie den Vorbehalt von Pensionen auf Pfründen ausüben dürfe. Inkorporationen durchzuführen beanspruchte Albrecht nicht.

Sehr weit gehen die erstrebten Vollmachten in Patronatsangelegenheiten. Nach Artikel 27 will Albrecht dem Laienpatronate, das durch Tausch erworben ist, in allen Fällen, bei Fundation und Dotation aber in der Hälfte der Fälle die Wirksamkeit ent-

ziehen können. In Artikel 20 wird bei allen Kollatoren je eine Pfründe der Verleihung durch Albrecht reserviert.

Die größte Konfusion im Pfründenwesen war durch die im 13. Jahrhundert entstandenen päpstlichen Reservationen hervorgerufen. Hier verlangte Albrecht zunächst alle Exspektanzen, Reservationen, die seitens des päpstlichen Stuhles erfolgt waren, suspendieren [21], dann in jeder der drei Bezirke je dreißig reservierte Benefizien [23] und alle nicht reservierten Pfründen verleihen zu dürfen [22]. Es war also der päpstliche Einfluß nicht völlig ausgeschlossen, in der Hauptsache hatte dann aber Albrecht das Heft in Händen. Nach Artikel 35 sollte er auch in den Bistümern Magdeburg, Halberstadt und Merseburg die nächst dem Bischof höchsten Pfründen verleihen dürfen. In Artikel 39 wurde das auf Mainz, wie auf die Suffraganbistümer ausgedehnt wie auf das Reservationsrecht und in dieser Fassung wurde der Artikel an der Kurie eingereicht. Es blieben also von dem Antrage nur die bischöflichen Pfründen und etwaige exemte Prälaturen ausgeschlossen, somit wäre Albrecht auch zum Rechte gekommen, sogenannte Konsistorialpfründen zu reservieren und zu verleihen.

Wenden wir uns nun zu den Rechten und Pflichten der Benefiziaten! Auch hier verlangt Albrecht möglichst große Vollmachten: nach Artikel 9 soll er von der Residenzpflicht auf Lebenszeit entbinden können, nach Artikel 6 soll er den Pfründenbesitzern die zweijährige Frist zur Subdiakonats- und die siebenjährige Frist zur Priesterweihe mehrmals geben dürfen.

In Artikel 26 wird über Genehmigung des Verkaufs von Kirchengut und neuer Statuten gehandelt. Artikel 32 beansprucht das ungemein weitgehende Recht alle Konstitutionen auch von allgemeinen Konzilien, alle päpstlichen Urkunden, alle päpstlichen auch Nuntien für die gleiche Provinz gegebenen Fakultäten zu derogieren. Daneben erscheint Artikel 28 mit Derogation aller Kanzleiregeln recht bescheiden. Nach Artikel 30 soll er alles bewilligte Recht auch durch andere ausüben können, wozu auch Artikel 12 zu vergleichen ist.

Und alle diese Vollmachten erbittet sich der Kardinal, daß er sie nach Art eines Legaten a latere für die Kirchenprovinzen Mainz und Magdeburg und die weltlichen Gebiete des Hauses Brandenburg erhalte, also genau für die Gebiete, wofür er wenige Jahre vorher den verhängnisvollen Ablaß an der Kurie erhalten hatte, in dem Entwurfe, wie er nach Rom gelangte, will Albrecht Legatus a Latere per Germaniam werden, womit seine Gewalt noch viel weiter wäre erstreckt worden. Und dieses Amt soll er unwiderrufbar auf 12 oder 15 Jahre bekommen!

Wäre dieses Aktenstück volle Wirklichkeit geworden, so hätte Deutschland im Anfang der Reformationsperiode einen Patriarchen, der dem Papst nur den kleineren Teil seiner damaligen Macht gelassen hätte, gehabt! Oder hätte ich zu viel gesagt?

Dem Papste wäre die Regierungsgewalt über die Bischöfe, die niemals Legaten a latere anvertraut wurde, vorbehalten worden und der finanzielle Ausdruck derselben in den Annaten, Palliengeldern usw., die Gewalt zu großen Ablässen, die Erteilung von Exemtionen, selbstredend die Berufung eines allgemeinen Konzils, aber

die Dispensgewalt, die oberste Gerichtsbarkeit, das oberste Kollationsrecht an den niederen Pfründen hätte er in der Praxis eingebüßt. Das Aktenstück ist, so will mir scheinen, unter ganz genauer Kenntnis der Übung der Kurie, der Fakultäten, der Formeln unter dem Einflusse von Kurialen hergestellt worden, es greift niemals in das Gebiet dessen über, was ein Papst niemals konzediert hat, aber es häuft alle jemals gegebenen Fakultäten und fordert also eine Macht für den Brandenburger, die mindestens in Deutschland unerhört war. Aber das wird alles genauer Nachprüfung bedürfen.

Beweist nun die Instruktion, daß sie von dem religiösen Gedanken einer Reform der Kirche eingegeben ist? Man wird anführen, Albrecht konnte nur dann wirklich ein Reformator werden, wenn er sich auch solche Fakultäten verschaffte, die er dann am besten gar nicht anwandte; aber ich habe nirgendwo zwischen den Zeilen einen solchen heiligen Eifer gefunden und Albrecht hatte auch nicht die Elemente in sich, aus denen ein Erneuerer der Kirche erwächst, er war der Nachfolger auf dem Stuhle des hl. Bonifazius aber er war von ihm grundverschieden. Doch die Untersuchungen von Kalkoff haben uns bereits gezeigt, daß dies Aktenstück in einen anderen Rahmen gebracht werden muß. Es ist kein Dokument wahren Seeleneifers auf Grundlage der Lehren der alten Kirche.

Zeitlich bestimmt sich die Abfassung des Aktenstückes durch die Erwähnung Kaiser Maximilians als eines Lebenden († 1519 Januar 12) und die Erwähnung des Kardinalstitels S. Chrysogonus (1518 August 23), doch wir haben auch das direkte Zeugnis, daß Kaiser Maximilian I. am 20. September vom Augsburger Reichstage aus diesen Entwurf an den Kardinal Medici entsandte und wenige Tage vorher oder gleichzeitig hatte Albrecht seinem Vertreter in Rom entboten, daß der Kaiser diesen Schritt tun und keinen andern Legaten de latere als ihn in Deutschland annehmen werde.[7]) Die mainzischen Beziehungen in Rom waren damals ausgezeichnete, das lehrt der Freundschaftsvertrag, den unmittelbar vorher die beiden Kardinäle Mainz und Medici abgeschlossen hatten.[8])

Auf dem Augsburger Reichstage gab es nun gar zwei Kardinallegaten a latere — aber keiner von ihnen besaß Fakultäten.[9]) Aus der päpstlichen Initiative heraus war Cajetan entsendet, der andere aber hatte den Plan, Legat für Deutschland zu werden, längst mit Hartnäckigkeit verfolgt, und ich stimme Kalkoff völlig zu, wenn er den Nimbus von der »nationalen« Kirchenpolitik Maximilians im Jahre 1510 wegzieht, und die Fragestellung, ob für Deutschland ein lebenslänglicher Legat oder gar ein Legatus natus, dessen Amt an ein deutsches Erzstift gebunden werden solle, auf den Ehrgeiz des hervorragendsten Emporkömmlings dieser Periode zurückgeführt hat, auf Matthäus Lang.[10]) Lange Zeit war er Maximilians rechte Hand gewesen, der eigentliche Anbläser der phantastischen Projekte, 1518 aber wog der Kardinal von Gurk dem Kaiser weit weniger als die geistlichen Kurfürsten, denn damals handelte es sich um die Wahl seines Enkels zum deutschen Könige, und dafür bedurfte er ihrer Stimmen, und Mitte August schloß ja Albrecht, der die französische Partei verließ, mit dem alten

Kaiser seinen Vertrag, der ihm die Mainzer Stimme sicherte.[11]) Es war also wohl begreiflich, daß Maximilian nun den alten Plan des permanenten deutschen Legaten a latere auf Albrecht übergehen ließ, obwohl eben Lang noch von der Kurie den Titel eines Legaten a latere erpreßt hatte, freilich war das dem Papste leichter gefallen, zuzugestehen, da auch diese Legation ohne Fakultäten ausgestellt wurde, und nur so lange dauern sollte, wie die Cajetans.[12])

Es wäre gar nicht nötig gewesen, daß zwischen Albrecht und Lang ein alter Gegensatz von den Tagen her bestand, wo beide um Magdeburg sich bemühten, daß der aus kurfürstlichem Blute geborene Kurfürst von Mainz nun die Präzedenz des Emporkömmlings ertragen sollte, erfüllte ihn mit dem lebhaftesten Begehren nach dieser dauernden Legatenwürde, und Maximilian, in dessen Gunst Lang nicht mehr sicher stand, nahm die Legatenwünsche Albrechts als seine Sache auf. Er hat ihm eine »aurifera credentia« verbrieft, und in diesem Wortspiele ist schon deutlich zu erkennen, welche Motive den Plan zuwege gebracht haben. Persönlicher Ehrgeiz, nicht religiöses Gefühl, die Eifersucht auf Lang, der ebenfalls weit davon entfernt war, das Muster eines frommen Kirchenfürsten zu sein, waren die Motive, die Albrecht bestimmten, sich um die Legatenwürde zu bemühen. Er dachte nicht an eine völlige Reform der Kirche, sondern er wollte die Machtmittel der Kurie gewinnen, um sie in seinem Bezirke anzuwenden. Es handelt sich nicht um die Änderung des Systems der so oft vom deutschen Volke verurteilten Auswüchse des päpstlichen Regierungs- und Finanzsystemes, sondern darum, es in die Hand zu bekommen. Diese Fakultäten sollen die Kirchenverwaltung dezentralisieren. Freilich hätte Albrecht das System nicht aufrecht erhalten können, riet ja auch Aleander aufs dringendste, es zu ändern.[13])

Die Sache wurde in aller Heimlichkeit betrieben, der Kardinallegat wurde nicht ins Vertrauen gezogen, nur der andere Nuntius Caracciolo; in Rom vertraten der kaiserliche Gesandte Carpi und der Mainzer Vertreter Tetleben beim Kardinal Medici die Angelegenheit, und darüber hat Kalkoff die entscheidenden Aktenstücke zusammengebracht. Der Kaiser steifte sich nicht auf die schärfste Forderung des Mainzers, auf die Legation für ganz Deutschland, schon in dem Schreiben vom 20. September schreibt er: »Verum si per universam Germaniam legatio modo commode et absque gravi labore obtineri non possit, curet saltem et enitatur rev^ma D. vestra, ut declaretur legatus ecclesiarum et provinciarum suarum ac eciam ad loca extendatur, in quibus pro tempore nobiscum aget.«

Bald darauf hat aber Albrecht auch durch den König von Frankreich in diesem Sinne arbeiten lassen, dessen Hilfe ihm auch bei der Verleihung des Kardinalhutes nützlich gewesen war.[14])

Wer in der Umgebung des Brandenburgers mag die Hand geboten haben? Zunächst zweifellos sein Bruder, der Kurfürst Joachim, der ja diese Erhebung als eine neue Machtvermehrung seines Hauses betrachten und zugleich darauf rechnen durfte, daß unter der Nachsicht seines Bruders seine landesherrliche Gewalt in Kirchensachen gefördert werde. Es ist ein nicht geringes Verdienst der neuesten Studie Kalkoffs,

diese Bestrebungen an dem Beispiele der Havelberger Bischofswahl in ein klares Licht gesetzt zu haben, er wollte ein Nominationsrecht bei seinen drei Landesbistümern durchsetzen.

Albrechts Organ in Rom war Valentin von Tetleben, dem hoffentlich dessen Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhle zu Hildesheim bald ein literarisches Denkmal setzen wird, auch ich habe allerhand über diesen merkwürdigen Mann gesammelt, der zugleich der Agent des Kurfürsten von Sachsen und des mit Friedrich dem Weisen recht gespannt sich haltenden Albrecht war.

Eigentümlich mutet es uns aber an, daß in einem späteren, hier nicht zu behandelnden Stadium der Frage nach der sehr wahrscheinlichen Vermutung Kalkoffs für das Projekt ein Mann arbeitete, der längst der lutherischen Bewegung gegenüber eine freundliche Haltung eingenommen hatte und bald darauf offen zu den Neuerern übertrat, der Kurfürstlich mainzische Rat Capito.[15]) Es ist von Kalkoff meines Erachtens mit vollem Rechte als das Ziel Capitos hingestellt: »die dominierende Stellung des von ihm beeinflußten Fürsten an der Spitze der kirchlichen Organisation Deutschlands mußte der evangelischen Bewegung denjenigen Vorteil sichern, den Capito offen als die einzig noch notwendige Voraussetzung für ihren vollständigen Sieg bezeichnete: Zeitgewinn.«[16])

Und tatsächlich hat schon das Projekt in diesem Sinne gewirkt. In Rom war man begreiflicherweise über den Umfang dieser Forderungen erstaunt und konnte gar nicht daran denken, sie zu bewilligen. Medici machte sofort den Kaiser auf diese Schwierigkeit aufmerksam, in den Artikeln seien mehrere »multo magis ardua et difficilia, quam ut a pontefice concedenda videantur«.[17] Auch bot die Abwesenheit des kaiserlichen Gesandten die Gelegenheit, die ganz geheim nur ihm, Tetleben und Medici anvertraute Angelegenheit zu verschleppen. Und bald nahm der Tod den einen Bittsteller, den Kaiser, dahin. Ich will nur bis zu diesem Momente die Angelegenheit verfolgen; doch ist noch zu erwähnen, daß Albrecht zunächst die Bitte durch König Franz I. von Frankreich, dem er jetzt seine Stimme bei der Kaiserwahl geben wollte, erneute und wirklich wurde jetzt das Stück ausgefertigt, aber Albrecht sollte das Breve nur gegen eine Unterschrift, wodurch er sich verpflichtete, dem päpstlichen Kandidaten, eben Franz, die Stimme zu geben, überliefert werden. So weit wollte aber Albrecht, der eben auf die spanische Seite hinüberschwenkte, nicht gehen. Im Ärger über das Zögern der Kurie hat Albrecht — wie Kalkoff mit Recht betont — dann bis in den Herbst 1520 eine auffallend lutherfreundliche Stellung eingenommen, ja in Hedio einen Hofprediger aus der Reihe der Freunde Luthers an seinen Hof gezogen. Albrecht war für die alte Religion keineswegs eine feste Stütze und wäre es ganz gewiß auch nicht im Besitze jener Fakultäten gewesen.

Man kann erst aus diesen neuen Aktenstücken ersehen, daß eine Strömung die Aktion der Kurie gegen Luther und seine Lehre lähmte. Es war der Ehrgeiz der beiden ersten Kirchenfürsten Deutschlands, der beiden deutschen Kardinäle, die in gegenseitiger Feindschaft auf ein deutsches Patriarchat hinsteuerten. So geheim diese Vorgänge auch waren, so haben sie doch deutliche Spuren hinterlassen, die zwar nicht alle Geheimnisse

enthüllen. Namentlich setzt die Formulierung der Artikel einen erfahrenen Kurialen voraus und wer war das? Vielleicht könnte ein Vergleich der Handschriften des Magdeburger Exemplars zum Ziele führen.

Doch ist denn der deutsche Legatus a latere in der damaligen Welt ohne Vorbild? Keineswegs. Wir können sogar mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß der Kardinal d'Amboise durch seine Würden den hohen Ehrgeiz Langs erweckte. Der einflußreiche Minister Ludwigs XII. hat nach den Forschungen von Richard schon von Alexander VI. Titel und Gewalt eines Legaten a latere (April 1501) erhalten, Julius II. erneute ihm die Würde, die er bis zu seinem Tode behielt. Da er alle Konsistorialpfründen verleihen konnte, die päpstliche geistliche Gerichtsbarkeit ausübte, und die anderen Nuntien ihm unterstanden, war er seiner Gewalt nach der wirkliche Patriarch der gallikanischen Kirche.[18]) Nach seinem Tode kamen ernste Kämpfe zwischen Frankreich und der Kurie, bis König Franz jenes Konkordat gewann, das ihn selbst in diese Stellung — wenn auch nicht dem Namen nach — einfügte; denn fortan hatte der König das Recht, die 10 Erzbischöfe, 83 Bischöfe und weiter 527 Prälaten zu nominieren; alle päpstlichen Exspektanzen und Reservationen wurden abgeschafft, die Provisionen eingeschränkt. Das Recht der Appellation nach Rom wurde auf die causae majores herabgesetzt. Hier siegte also die antikuriale Entwicklung, doch war es nicht mehr die unabhängige gallikanische Kirche, sondern eine königliche gallikanische Kirche. Der Staat war der eigentliche Sieger, und er brachte die einflußreichsten Ämter unter seine Gewalt. Ja der König versuchte abermals einen französischen Untertanen und Günstling den Cardinal Boisy dem Papste als Legatus de latere aufzudrängen, was ihm auch für einen Augenblick gelang. Das ist das Bild der Erfolge eines Staatskardinales und dann eines starken Staates, das Konkordat beendete die Periode schismatischer Bestrebungen in Frankreich, und ganz mit Recht ist gesagt worden, daß nun die französischen Könige ein Interesse daran hatten, katholisch zu bleiben. Auch Polen hat unter Leo X. bezw. Clemens VII. sein Konkordat erhalten, das die päpstlichen Rechte wesentlich einschränkte, und der Erzbischof von Gnesen erhielt den Titel eines Legatus natus. Die Verhältnisse Polens sind aber doch zu verschieden, um sie mit den deutschen zu vergleichen.

In England gab es ein volles Gegenbild zu Lang in dem ehrgeizigen Emporkömmling Wolsey und ihre Verwandtschaft fühlte auch Leo X. heraus, als gleichzeitig von Deutschland und England je für Lang und Wolsey die Bitte nach Rom gelangte, der Papst möge sie zu Kardinallegaten a latere machen. Er meinte, man müsse dem Wunsche willfahren; denn sie seien ja die wahren Könige.[20]) Ich weiß nicht, ob je die Fakultäten studiert worden sind, die der Engländer erhielt. Aber es genügt ja, die historische Rolle des Briten zu kennen, um auch ihn als einen Patriarchen zu bezeichnen. Aber in England führte der Staatskardinal und legatus a latere kein Konkordat herbei, seine Legatengewalt wurde ihm zum Stricke gedreht und England warf die Autorität der Kurie ab.

Neben den leitenden Staatsmännern d'Amboise, Lang und Wolsey steht der Kardinal

von Mainz etwas fremdartig – und doch nicht mehr verschieden, als jene Staaten Frankreich, Österreich und England von dem deutschen Reiche sich abheben. Der Mainzer war der vornehmste geistliche Fürst Deutschlands und gerade 1518 und 1519 wog seine Stimme schwer, das war der Kulminationspunkt seiner Macht, als es sich um die Kaiserwahl handelte. Im Hinblick auf eine solche mochte momentan Maximilian und König Franz ein Interesse an dem Projekte eines ständigen Legaten haben; dem natürlichen Interesse des Kaisers entsprach es nicht, einen der Kurfürsten zum geistlichen Machthaber im Reiche zu machen. Das Brandenburger Projekt schlug auch gar nicht die Wege d'Amboises und des französischen Konkordates ein, es ließ den Einfluß auf die Besetzung der Bistümer entsprechend dem deutschen Konkordate dem deutschen Adel und dem Papste; würde man die Rechte des französischen Konkordates und der brandenburgischen Artikel vereint in die Hände eines Königs legen, so hätte man einen Cäsaropapismus.

Wäre das Projekt Wirklichkeit geworden, so hätte es der lutherischen Bewegung nur genutzt; denn Albrecht war ein schwacher Mann, vielleicht wäre er ganz auf ihre Seite hinübergetreten; schon die Bemühungen Langs von 1510/11 spielen mit dem Schisma. Bei Albrecht wäre vermutlich zur Häresie das Schisma gekommen. Aber auch so hat dieser Bogen Papier zwischen der Kurie und Mainz Mißtrauen gesät und den Neuerern Zeit gegeben, die Gemüter und die Macht zu gewinnen. In diesem Lichte will mir wenigstens bei vorläufiger Betrachtung dieser Plan erscheinen.

1) Schulte, Die Fugger in Rom. 2 Bde. Leipzig 1904. Seitdem habe ich wichtige Ergänzungen in Berlin gefunden, und namentlich Akten über das von Prälat Schneider behandelte Residenzjahr Albrechts in Mainz. Am wichtigsten ist es, daß schon damals (1510) mit Rücksicht auf die Erfurter Wirren der Gedanke gefaßt wurde, den jungen Bruder des Kurfürsten von Brandenburg zum Koadjutor zu machen. Meine Meinung über die Bedeutung der Erfurter Angelegenheit wurde also durch die Akten bestätigt. Das Nähere in der von mir angeregten Arbeit von Fritz Mehl: Die Mainzer Erzbischofswahl vom Jahre 1514 und der Streit um Erfurt in ihren gegenseitigen Beziehungen. Bonner Dissertation 1905.

2) S. 91 (Sonderabz. 8).

3) Die Fakultäten für Karl von Miltitz bei Kalkoff, Forschungen zu Luthers römischem Prozeß (Bibliothek d. preuß. hist. Inst. in Rom, Bd. 2) 180–4, die für Vergerio im Auszuge in Nuntiaturberichte aus Deutschland. Erste Abteilung, 1, 16 Anmerkung.

4) Campeggi (1513) war Bischof. Die Fakultäten bei Hergenröther, Reg. Leonis, Nr. 4928 erwähnt. Aegidius v. Viterbo war Ordensgeneral, Caracciolo Protonotar. Die erweiterten Fakultäten für Caracciolo stehen nach Kalkoff, Prozeß im Cod. Vat. 8444, p. 504–7. Die Fakultäten für Aleander bietet nach Kalkoff, Prozeß 76 des Vat. Reg. Leonis X., Nr. 1162, Fol. 195, eine Erweiterung Nr. 1201, Fol. 163, die aber nach den Mitteilungen Paquiers (Jérôme Aléandre 149) nicht sehr viel enthalten. Vgl. auch die Anmerkung 5.

5) Aleander erhielt als Kardinal auf sein dringendes Bitten dieselben Fakultäten wie der Kardinal Campeggi. Dieser habe, so rechnete er aus, monatlich 500 Scudi eingenommen. Er selbst erzielte während 10 Monate 367 Scudi, wobei er mehr als 1000 an der Taxe nachgelassen habe. Friedensburg, Nuntiaturberichte 1, 3, 45.

6) Wie es scheint, hatten auch die nach Frankreich 1487 entsendeten Nuntien diese Fakultät, obwohl keiner ein Kardinal war. Richard in Revue des questions historiques 78, 129.

7) Diese beiden Aktenstücke hat Kalkoff, Hohenzollern 113 f., veröffentlicht.

8) Auch dieses wichtige Aktenstück zuerst bei Kalkoff, Hohenzollern 112. Nach der mir vorliegenden Abschrift ist Z. 2 des Textes cardinales, Z. 10 et statt etiam zu lesen.

9) Vgl. Kalkoff, Hohenzollern 100 für Kajetan, und 106 für Lang.

10) Kalkoff, Hohenzollern 102 f. Vgl. auch Knepper, Wimpfeling 264 f.
11) Vgl. Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe 1, 99 f., und Weicker, Die Stellung der Kurfürsten zur Wahl Karls V., 11 f.
12) Vgl. bei Kalkoff, Prozeß 119 und 125 die Stellen der Konsistorialakte.
13) Vgl. Kalkoff, Die Depeschen des Nuntius Aleander: 2. Aufl., 48, 63 u. öfter.
14) Vgl. Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Serie 1, Nr. 214 vom 11. April 1519.
15) Bei der Abfassung der Artikel ist er sicher nicht beteiligt, er trat erst 1519 in die Dienste Albrechts.
16) Der Gedanke selbst geht auf Erasmus zurück. Vgl. Kalkoff, Aleander 137.
17) 8. November 1518 bei Kalkoff, Hohenzollern 116.
18) P. Richard, Origines de la nonciature de France in Revue des questions historiques 78, 134. 137. Die neben ihm auftretenden Nuntien hatten keine Fakultäten. P. Richard behandelt leider weder hier noch in seinen trefflichen »Origines des nonciatures au XVe siècle«, Revue d'hist. ecclésiast. de Louvain Tome VII, die Fakultäten so eingehend, daß sich ohne Mühe und ohne Zurückgreifen auf Archivalien Vergleiche anstellen ließen, leider gibt er auch nicht die Fakultäten für den Legatus a latere Canossa, Nuntius am französischen Hofe, die er Revue des questions historiques 80, 123 erwähnt.
19) Pastor, Geschichte der Päpste, 4, 591.
20) Sanuto, Diarii 25, 427.



Paul Kaufmann

Maler Johann Martin Niederée aus Linz am Rhein 1830 bis 1853

Maler Johann Martin Niederée aus Linz am Rhein 1830 bis 1853

Von Paul Kaufmann in Berlin

Die deutsche Jahrhundertausstellung in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin ist für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung gewesen. Sie hat mit vielen Vorurteilen und veralteten Schulmeinungen aufgeräumt. In der deutschen Kunst der Jahre 1775 bis 1875 ist eine ungeahnte Selbstständigkeit und Kraft, sowie eine überraschende Schönheit der Farbe und des Lichtes enthüllt worden. Zu den Malern, deren Andenken die Ausstellung zu Ehren gebracht hat, gehört auch Johann Martin Niederée. In seinen zu Berlin ausgestellten drei Bildern ist eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Breite der Auffassung und des Striches, ein hochentwickelter Farbensinn und ein sicheres Erfassen des physiognomischen Ausdruckes erkannt worden.[1]) Diese Arbeiten haben den Eindruck hinterlassen, daß man den Künstler, wenn ihm eine volle Entfaltung beschieden gewesen wäre, »in dem Suchen nach großer Form und großem Gehalt in malerischem Ausdruck in den ersten Reihen gefunden haben würde«.[2]) Die reifsten Arbeiten Niederée's, darunter einige in malerischer Hinsicht außerordentlich reizvolle Porträts, habe ich leider erst kürzlich wieder aufgefunden.

Und doch war Niederée bis zur Jahrhundertausstellung in der Kunstgeschichte völlig unbekannt. Nur in den Werken über Peter von Cornelius ist sein Name gelegentlich erwähnt.[3]) Auch in seiner rheinischen Heimat war er vergessen. Bei einem Verwandten habe ich als Kind eine geistvoll und groß angelegte Federzeichnung des im Kyffhäuser schlafenden Kaisers Rotbart von der Hand Niederées bewundert. Mein Vater hatte mich auf den hohen künstlerischen Wert dieser Arbeit aufmerksam gemacht und dabei Einiges von den Schicksalen des Künstlers erzählt. Lebhaft tauchte diese Erinnerung auf, als ich nach vielen Jahren von dem mit Cornelius befreundeten Legationsrat Friedrich von Kehler in Berlin wieder von Niederée hörte. Seitdem bin ich den fast verlorenen Spuren des Künstlers nachgegangen. Es fand sich im Laufe der Zeit ein unerwartet reiches künstlerisches und biographisches Material, aus dem ein deutliches Bild der eigenartigen, menschlich sympathischen und künstlerisch stark beanlagten Persönlichkeit Niederées gewonnen werden konnte.

Im Lebensbild Niederées sind die Beziehungen zu Cornelius und das lebhafte Interesse, das dieser dem hoffnungsvollen Künstler schenkte, von besonderer Bedeutung. Sie mögen die Aufnahme einiger Mitteilungen aus dem demnächst erscheinenden

1) Die deutsche Jahrhundertausstellung. Ein Erinnerungsblatt von Dr. G. J. Kern. Berlin, Edmund Meyer 1906, S. 17.

2) Richard Hamann: Ein Gang durch die Jahrhundertausstellung (1775—1875) Berlin, Georg Reimer 1906, S. 102 ff.

3) Ernst Förster: Peter von Cornelius. Berlin, Georg Reimer 1874, Band II S. 334, 335, 346. Hermann Riegel, Festschrift zum 100. Geburtstag von Cornelius. Berlin, von Deckers Verlag 1873, S. 35 bis 37

Lebensbilde Niederées in dieser Festschrift rechtfertigen. Denn auch der Mann, welchem diese Veröffentlichung gewidmet ist, darf die tatkräftige und selbstlose Förderung junger Talente zu seinen schönsten Verdiensten rechnen.

Niederée wurde am 22. November 1830 zu Linz am Rhein geboren. Sein Vater betrieb dort eine kleine Metzgerei. Schon früh regte sich in dem Knaben die künstlerische Begabung. Auch für Musik und Poesie zeigte er gute Anlagen. Anfang Januar 1848 trat Niederée in das xylographische Institut von Arnz & Co. zu Düsseldorf ein. Am 1. März 1849 wurde er als Schüler in die Düsseldorfer Kunstakademie aufgenommen. Er arbeitete dort unter Joseph Wintergerst, Karl Joseph Ignaz Mosler und Karl Ferdinand Sohn bis zum Herbst 1852. Da Niederée wegen der bedrängten Vermögenslage seiner Eltern das Progymnasium in Linz schon vor Erlangung des Reifezeugnisses zum einjährigen Dienst verlassen hatte, so wurde er im Herbst 1852 als Rekrut beim 1. Garderegiment zu Fuß in Potsdam eingestellt. Durch Vermittlung von Cornelius, an den sich Niederée hilfesuchend gewandt hatte, gelang es, den kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. für Niederée zu interessieren. Der Brief Niederées an Cornelius, welcher die quälende Sorge um die gefährdete Künstlerlaufbahn in rührender Weise ausspricht, wird in dem Lebensbild veröffentlicht werden. Der König verkürzte die Dienstzeit Niederées auf ein Jahr, und befahl seine Versetzung zu einem Berliner Garderegiment, damit er dort bei Cornelius seine Studien fortsetzen könne. Dieser nahm sich des jungen Künstlers mit wärmster Teilnahme an. »Cornelius will im Verhältnis des Vaters zu mir stehen«, schrieb Niederée an seine Eltern. Der Verkehr mit dem Altmeister, und die vielseitigen Eindrücke des Berliner Aufenthalts waren für Niederée im höchsten Maße förderlich. Der »Fall Niederée« war eine cause célèbre in der Berliner Kunstwelt geworden. Der liebenswürdige junge Maler, »im Gemüt wie ein Kind, an Gestalt wie ein Achilles«, so beschrieb ihn Cornelius, fand in den ersten Kreisen, bei Bettina von Arnim und General von Radowitz freundliche Aufnahme. Zahlreiche Aufträge auch von Friedrich Wilhelm IV. wurden ihm erteilt. Diese glücklichen Tage gaben dem dichterischen Talent Niederées frischen Antrieb. Es haben sich mehrere feinsinnige, tief empfundene Gedichte aus jener Zeit erhalten. Als Cornelius im Sommer 1853 für längere Zeit nach Italien ging, wurde verabredet, daß Niederée ihm dorthin zum Herbst nachfolgen sollte.

Das Schicksal des jungen Künstlers sollte sich schon bald in anderer Weise erfüllen. Bei einer Felddienstübung am 15. August 1853 wurde Niederée von einem unvorsichtigen Kameraden durch einen Schuß am Arm verletzt. Die Wunde war fast geheilt, da stellte sich am 1. September Kinnladenkrampf ein, zu dem später Rückenmarkskrampf hinzutrat. Am 3. September 1853 erlöste der Tod Niederée von seinen Leiden. Ein reicher Frühling, dem kein Sommer und Herbst folgten. Die Götter rufen, so lautet das alte Wort, ihre Lieblinge oft früh heim. Cornelius schrieb damals: »Der Tod Niederées hat mich tief geschmerzt. Was geht nicht alles mit einem solchen Menschen aus der Welt.«

Was an Niederée sterblich war, ruht fern von der Heimat auf dem alten Militärfriedhofe in der Linienstraße zu Berlin.

Noch einige Erläuterungen zu den Abbildungen Niederéescher Arbeiten auf Tafel 1—3. Die Federzeichnung zu dem Holzschnitt »Christus am Ölberg« stammt aus dem Sommer 1850. Die Arbeit des Neunzehnjährigen fällt durch Einfachheit und geschlossene Haltung auf. Die Linien sind leicht, musikalisch fließend. Die nach oben gerichtete innere Bewegung wird auch durch das schmale Hochformat schön angedeutet. Die ringenden Hände und die schräge Haltung des Hauptes des Heilandes verraten tiefste Empfindung. Cornelius hat den Holzschnitt als einem Albrecht Dürer nicht unwert bezeichnet. Das Porträt der Mutter ist 1850, die weibliche Kopfstudie 1851 oder 1852 gemalt. Über diese beide Bilder hat sich Richard Hamann in seinem »Gang durch die Jahrhundertausstellung« Berlin 1906 so fein und treffend ausgesprochen, daß ich nichts Besseres zu sagen wüßte. Er schreibt S. 103: »Das Bildnis seiner (Niederées) Mutter ist noch sehr still und gehalten in den Linien der glatt anliegenden Haare, des Umrisses des Kopfes, der Augen, wohl durch Einfluß der nazarenischen Linie von Cornelius her. Dabei aber ganz tonig gemalt, in zartester Abstufung eines schlichten Braun auf dunkelgrünem Grund. In klassischer Ruhe, ja Regelmäßigkeit der Linien, der Flächen, der Töne bieten sich dem Betrachter die hageren, etwas eingefallenen Züge einer einfachen, ältlichen Frau mit einem wundervollen, großen, ernsten, ganz empfundenen Blick, einem Blick, wie er einem in dieser Zeit sonst nie begegnet. Das seelisch Tiefe, das man bei Waldmüllers bestem Porträt noch vermißt, ist hier vorhanden. Ein anderer Frauenkopf fällt auf durch die Wucht der Modellierung, die Größe der Auffassung, wie sich zusammenfassend das Kopftuch über der Stirn wölbt, räumlich werdend mit einem kräftigen Schlagschatten. Michelangelesk, sibyllenhaft mutet dieser Kopf an mit den energischen, charaktervollen Falten am Munde, am Hals und mit dem prachtvollen, dreimal im Winkel gebrochenen Kontur von der Backe zum Kinn. Die Augen bleiben etwas matt. Eine schöne großflächige Malerei hat über diesem Bild gewaltet, in kräftigen, wieder braunen und grünen Tönen, weich und doch herbe, malerisch und doch klar. Wie wegweisend zu Böcklins und Feuerbachs römischen Köpfen und vielleicht ursprünglicher empfindet man diesen Kopf.«





J. M. Niederée. Christus am Ölberg



J. M. Niederée. Die Mutter des Künstlers



J. M. Niederée. Weibliche Kopfstudie

Heinrich Weizsäcker

Das architektonische Problem in den Decken=gemälden der Sixtinischen Kapelle

Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle

Von Heinrich Weizsäcker in Stuttgart

Zur Kenntnis der von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle ausgeführten Deckenmalereien hat die deutsche Kunstwissenschaft im Lauf der letzten beiden Dezennien Außerordentliches beigetragen. Es genügt, die Namen von Carl Justi, Ernst Steinmann und Heinrich Wölfflin zu nennen, um an die Menge wertvollster Forschungs- und Editionsarbeit zu erinnern, der wir unsere heutige Einsicht in die Entstehung jenes Werkes, wie in die Grundlagen seiner formalen und inhaltlichen Bedeutung verdanken. In einer so gründlich nach allen Seiten durchgesprochenen Sache noch einmal zum Worte zu greifen, könnte überflüssig scheinen, regte nicht das Kunstwerk selbst immer wieder zur Betrachtung an und wäre es nicht an Gehalt unerschöpflich wie der Genius selbst, der es geschaffen hat. So möge es vergönnt sein, in den nachfolgenden Ausführungen einige Eindrücke niederzulegen, die vor Jahren im Angesichte der Originale konzipiert und dann zurückgelegt, durch den jüngst von Steinmann herausgegebenen Bilderschatz aufs neue wachgerufen worden sind.

Wie in dem Bildgedanken der sixtinischen Decke die Rollen von Malerei und Plastik vertauscht worden sind und wie es gekommen ist, daß wir hier nicht eigentlich Malerwerk vor Augen haben, sondern daß uns eine aus den Aufgaben und Vorstellungsweisen der Bildhauerwerkstatt hervorgegangene Gestaltenwelt daraus entgegentritt, hat Carl Justi unter Nachweis der auf seiten des Künstlers zugrunde liegenden psychischen Vorgänge ausführlich dargetan. Jahre hat Michelangelo verbracht in der Beschäftigung mit dem gigantischen Projekt des Juliusdenkmals, dessen Ausführung im entscheidenden Moment durch den Willen des Papstes auf unbestimmte Zeit vertagt worden ist. Man hat ihn alsdann zu entschädigen gesucht durch den anderen Auftrag, die aus früherer Zeit unvollendet zurückgebliebenen Malereien der päpstlichen Palastkapelle zum Abschluß zu bringen. Erst widerstrebend, dann aber mit dem ganzen Feuer der einmal entflammten schöpferischen Lust hat er sich ans Werk gemacht. Und hier eben ereignet sich der Prozeß jenes merkwürdigen Umtausches: der »Gestaltenstrom«, der das Grabmal des Papstes zu schmücken bestimmt war, »gehemmt in seiner ursprünglichen Bahn, ergießt sich in das neueröffnete Bette[1]) des malerischen Projektes. Die Sache ist so einfach, und wenn man, begleitet von den Erinnerungsbildern der Denkmalsentwürfe, den Malereien selbst gegenübertritt, so einleuchtend, daß es fast wundernehmen muß, wie sie so lange verborgen bleiben konnte. Allein damit nicht genug. Nicht nur die plastischen Einzelmotive der Putti, der »Sklaven« und der thronenden Gewandfiguren, die uns in den Fragmenten des Denkmals und in den vorbereitenden Skizzen dazu erhalten sind, sondern auch, was bisher meines Wissens nirgends Erwähnung gefunden hat, der

1) Carl Justi, Michelangelo, S. 16.

architektonische Kern des Mausoleums ist der Hauptsache nach in dem gemalten System der Decke aufgegangen, und eben daraus erklären sich die Besonderheiten von dessen konstruktiver Anlage, die schon manches Kopfschütteln erregt haben, die man »unorganisch und willkürlich« genannt hat, und die doch einen ganz vernünftigen Sinn ergeben, sobald man sie aus Situation und Stimmung des Künstlers selbst versteht, ganz einfach als ein Erlebnis des inwendigen Menschen.

Von der Gestalt, in der sich Michelangelo das für Julius II. bestimmte Grabmal ursprünglich gedacht hat, ist uns neben ausführlichen Beschreibungen eine Vorstellung auch durch die Kopien zweier Originalskizzen gegeben, die in den Sammlungen der Uffizien und des Berliner Kupferstichkabinetts aufbewahrt sind. Ein Vergleich der hier niedergelegten Ideen mit der gemalten Architektur des Deckengewölbes kann über den erwähnten Sachverhalt keinen Zweifel lassen. Wir gehen bei der Konfrontation im einzelnen chronologisch zu Werke. Bekanntlich war die tektonische Gliederung der Decke von Michelangelo ursprünglich in einfacheren Formen geplant, als er sie dann zur Ausführung brachte. Die Federzeichnung des Britischen Museums,[1]) die außer dem Briefe an Fattuzzi über diese erste Fassung seiner Absichten Auskunft gibt, läßt eine Raumdisposition erkennen, die im wesentlichen in nichts anderem besteht, als in einem Deckenrahmenwerk, wie es zu jener Zeit nicht selten als ein aus altrömischer Überlieferung abgeleitetes Motiv der architektonischen Innendekoration vorkommt. Gerade Rom ist noch heute reich an solchen Felderdecken der Renaissance in mannigfaltiger Flächeneinteilung; die von Pinturicchio im Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführte gemalte Decke im Chor von Sta Maria del Popolo hat Wölfflin mit Recht als nächstliegendes Beispiel mit der von Michelangelo zuerst versuchten Figuration herangezogen. Derselbe Autor macht darauf aufmerksam, daß auch dort die Zwickel, in Übereinstimmung mit dem Entwurfe des Michelangelo, durch je eine in einer Nische sitzende Gewandfigur ausgefüllt sind. Die Anordnung ist in der Tat im Grundgedanken dieselbe hier wie da, nur ist sie ausgiebiger, phantasievoller bei dem jüngeren Meister, wie auch Wölfflin hervorhebt, genauer gesagt liegt der Unterschied wohl hauptsächlich in den beiderseits gewählten Stilformen. Der reservierten Haltung, welche die Erfindung des umbrischen Künstlers mit ihrer schüchternen und sparsamen Raumverteilung im Sinne der Frührenaissance zeigt, steht in der Londoner Skizze ein Architekturstil gegenüber, der mit seinen markig ausgebildeten Profilen, Verkröpfungen und Voluten schon die reifere Formensprache des Cinquecento zu Worte kommen läßt. Dagegen herrscht eine um so intimere Beziehung zwischen den hier gewählten Architekturformen und denen, welche die Front des Juliusgrabes in den Zeichnungen in Berlin und Florenz aufweist. Es verschlägt dabei wenig, ob man das Entstehungsdatum der in allen Teilen maßgebenden Berliner Zeichnung mit Steinmann in die Zeit vor dem Ableben des Papstes, oder, wie ich mit ihrem Entdecker Schmarsow[1]) vorziehe, in das Jahr 1513 verlegen will, also ungefähr gleichzeitig mit dem im Mai dieses Jahres

1) Von Wölfflin veröffentlicht im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XIII (1892) p. 178 ff. Abbildung auch bei Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, p. 210.

1) Jahrbuch d. p. K. S. V (1884), p. 72.

mit den Testamentsvollstreckern des Papstes über die Anfertigung des Denkmals abgeschlossenen neuen Kontrakt. In allen den Einzelheiten, die den eigentlichen künstlerischen Charakter der Arbeit konstituieren, stimmt diese Denkmalskizze so genau mit der von Condivi gegebenen Beschreibung des um 1505 von Michelangelo geplanten ersten Entwurfes überein, daß man annehmen darf, zwischen beiden werde dem Stil nach kein allzugroßer Unterschied bestanden haben, und daß jedenfalls die Priorität der hier gewählten Architekturformen vor denen der sixtinischen Decke als gesichert angenommen werden darf.

An der Front des päpstlichen Grabmals waren im unteren Geschoß zwei »Tabernakel« zu sehen, durch eine dazwischentretende, mit einer Reliefplatte verzierte Wandfläche getrennt; jedes der Tabernakel zeigte in einer im Rundbogen geschlossenen Nische die Gruppe einer Viktoria mit der darunter liegenden Gestalt eines besiegten Gegners, darüber als krönenden Abschluß je eine sitzende Gewandfigur, wie Moses, Paulus und andere Repräsentanten der göttlichen Heilsordnung. Die Pfosten an den Thronsitzen dieser letzten waren beiderseits durch je eine als Karyatide gedachte nackte Kindergestalt hervorgehoben. Diese Kinder haben sich zwar bei der Übertragung der Denkmalsarchitektur in die erste Skizze der Decke zu geflügelten Genien verwandelt, die Nische ist mit ihrem oberen halbrunden Abschluß zwischen beide hinaufgerückt, und an Stelle der Viktoriagruppe ist die obere sitzende Figur nach unten in die Nische hinein versetzt worden. Immerhin, man sieht, es sind die Elemente nicht nur der figürlichen sondern auch der architektonischen Komposition des Grabmals, die im Entwurf der Decke wiederkehren.

Noch enger gestaltet sich aber der Anschluß der gemalten Architektur an die des projektierten Denkmalbaues und speziell an die seines unteren Geschosses in der endgültigen Ausführung, die das Deckengewölbe erhielt. Die Nische allerdings verliert hier ihre halbkreisförmige Concha und damit auch die darüber angebrachte, von Voluten flankierte Krönung, das Gebälk jedoch, das sie erst durchbrochen hatte, schließt sich wieder und wird aufs neue, wie schon in dem Plan des Grabmals, zu einem rings umlaufenden Kranzgesims, dessen schlichte aber kräftig ausladende Zeichnung sich in allen Einzelheiten von Platte, Unter- und Obergliedern, einschließlich des darunter angeordneten Architravs mit der in den beiden Denkmalskizzen für das Gurtgesims des untersten Stockwerks vorgesehenen Profilierung deckt. Aber nicht nur dies eine Glied der Denkmalsfront, sondern das gesamte Teilungsprinzip, das sie aufweist, kehrt in dem architektonischen Rahmen der Deckenmalerei wieder. In der mit klarer und sachkundiger Anschauung und doch ohne Zweifel mit Michelangelos persönlicher Gutheißung verfaßten Beschreibung der Decke, die Ascanio Condivi gibt, heißt es, daß der Künstler »angefangen von den Sockelgesimsen, worauf die Winkel der Lünetten sich stützen, bis fast zu einem Drittel des Bogens des Gewölbes sich gleichsam eine flache Wand »come un parete piano« denkt, auf die er bis zu dieser Grenze einige Pilaster und Säulensockel scheinbar aus Marmor aufreißt.«[1]) Es ist wichtig zu betonen, daß dieser ringsum laufende Un-

1) Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti (Florenz 1746) p. 24

terbau des Deckensystems hier ausdrücklich als Wand bezeichnet ist. Er ist eben im Prinzip identisch mit der Wandarchitektur, die auch die Front des unteren Geschosses des Denkmals zeigt. Fassen wir einmal die gemalte Architektur in der Weise ins Auge, daß wir uns zwei der sitzenden Propheten- oder Sibyllengestalten nebst ihren Nischen und den dazwischen liegenden Räumen als ein Ganzes für sich denken — die einschneidenden Stichkappen sind dabei natürlich ausgefüllt und die Schrifttafeln haltenden Putti zu unterst in den Zwickelspitzen als nicht hinzugehörig zu denken — dann steht nur wenig modifiziert die untere Hälfte der Denkmalsfront leibhaftig vor uns. Zwar ist der Sockel des Denkmalbaues aufgegeben, da für ihn in dem schwebenden Raumgefüge der Decke keine sinngemäße Verwendung gegeben war, geblieben sind dagegen, worauf es hauptsächlich ankommt, die beiden einander als Gegenstücke entsprechenden Tabernakel oder Figurennischen mit den seitlich neben diesen vorspringenden figurengeschmückten Pilastern und dem vorgekröpften Gebälk darüber. Im einzelnen mußten sich die Pilaster, der neuen Verwendung gehorchend, einige Umgestaltung gefallen lassen. Um sie nicht ganz ihrer tektonischen Unterlage zu berauben, sind die entsprechenden Teile vom Sockel des Denkmalentwurfes höher hinaufgerückt; dadurch sind zwar die gefesselten »Gefangenen«, die in jenem vor die Pilaster gestellt sind, verdrängt, aber sie sind nebst den dahinter befindlichen Hermen durch neue figürliche Zutaten ersetzt: an ihre Stelle treten die auf Sockeln stehenden Paare von nackten Kindergestalten, die jetzt rechts und links von den Propheten und Sibyllen die Pilaster schmücken und die immer noch wie früher die Hermen die Bestimmung haben, »in der Art von termini« (Condivi) das Gesims zu tragen. Neu erfunden sind die Putten, wie aus dem früher Gesagten hervorgeht, nicht, es sind dieselben Kinderfiguren, die in den Denkmalskizzen vereinzelt neben den Sitzfiguren im Obergeschoß gedacht waren, die aber dort mit dem Wegfall dieser Figuren selbst ihre Bedeutung verloren hatten. Soweit der Ideengang der eigentlichen konstruktiven Anordnung. Aber die Analogie der Gedanken geht noch weiter. So wie die sitzenden Figuren des Moses, Paulus und der anderen ursprünglich auf der Plattform des Denkmals angeordnet waren, dienten sie nicht nur dazu, die wuchtige Masse des Unterbaues in die auf einem wesentlich enger gezogenen Grundriß sich erhebende Architektur des Obergeschosses überzuführen, sondern sie wirkten zugleich in der Art von aufgesetzten krönenden Gliedern auf dem breit vorspringenden Gesims des unteren Stockwerks. Einer ähnlichen Zweckbestimmung dienen jetzt an der Decke die sitzenden Girlandenträger, die »ignudi« der alten Beschreibungen. Ihre Funktion innerhalb des tektonischen Gesamtorganismus ist zwar auch so verstanden worden, daß sie den Übergang von dem gemalten Hauptgesims zu den Umrahmungen der Genesisbilder vermitteln, und wir bestreiten diese Anschauung nicht. Aber als notwendig sind sie von dem ausführenden Künstler sicherlich zugleich deshalb empfunden worden, weil auch früher in der Architektur des Juliusgrabes über diesem selben Gesims sitzende Figuren angeordnet waren, als ein vom Auge geforderter kontrastierender Abschluß des horizontalen Gebälkes in vertikaler Richtung. Der Spiegel der Decke allein steht, begreiflicherweise, mit der Denkmalsarchitektur in keinem oder

nur noch in einem indirekten Zusammenhang. Die Anordnung der ihn quer durchschneidenden Gurte nebst den dazwischen ausgespannten Bildflächen, die von einem der neuesten Erklärer zutreffend als »figurierte Teppiche«, also nach Analogie der ältesten historischen Form des Raumabschlusses nach oben, des Sonnensegels (velum), aufgefaßt worden sind, ist eine aus den gegebenen Prämissen neu entwickelte Idee.

Ohne Gewalt ist es bei der Übertragung des architektonischen Entwurfes aus der Realität seiner ursprünglichen Bestimmung in die Scheinexistenz einer gemalten Wanddekoration begreiflicherweise nicht abgegangen und das Endergebnis läßt die Spuren davon nicht verkennen. In greifbarem Unterschiede zu den Beispielen gemalter Deckenkonstruktionen, die man etwa aus der Praxis älterer italienischer Monumentalmaler, eines Mantegna, oder eines Melozzo, mit der sixtinischen Decke in Parallele bringen könnte, zeigt diese letzte ein ganz eigenes Gesicht; jene reproduzieren in bewußter perspektivischer Nachahmung eine architektonische Anlage, die sich ohne erhebliche Weiterungen auch in echtem Material ausführen ließe, diese stellt eine Architektur hin, die man wohl auf ein Reißbrett zeichnen, die man aber nicht bauen kann. Die konstruktiven Formen sind hier sozusagen zu einer rein ornamentalen Bestimmung herabgedrückt worden, ein Prozeß, wie er übereinstimmend ja auch in den menschlichen Figuren der Putti und Ignudi wiederkehrt, die ebensowenig eine selbständige Bedeutung haben, sondern zum Ersatz der Ornamentformen dienen, die der Künstler in eigenwilliger Abwendung von jeglichem Herkommen schlechtweg ausgeschlossen hat.

Ist diese Metamorphose nicht frei von Willküreingebung, so ist sie doch schließlich mit voller Konsequenz zur Durchführung gebracht. Das zeigt sich namentlich in einer weiteren Hinsicht, die in dem bisherigen Gedankengang noch außer Betracht geblieben ist, die aber für die Erfüllung des dekorativen Zweckes, den das Ganze anstrebt, von nicht geringerem Gewicht ist, wie die architektonische Anordnung: der Komposition der Farbe.

Wölfflin hat schon früher darauf aufmerksam gemacht, von welcher Bedeutung für den koloristischen Eindruck der sixtinischen Decke das starke Vorwiegen der gemalten weißen Architekturteile ist und hat diesen Tatbestand mit Recht als den »ersten großen Fall von Monochromie« in der dekorativen Monumentalmalerei der Zeit bezeichnet.[1]) Michelangelo ist kein Kolorist im modernen Sinn des Worts gewesen. Weder die »Orchestrierung« umfangreicher Farbensymphonien, noch auch das Arbeiten »auf Ton«, keines der verschiedenen Prinzipien, die eine jüngere künstlerische Kultur als grundlegende Möglichkeiten farbiger Darstellung zur Entwicklung gebracht hat, ist bei ihm vorhanden. Und will man die Summe der künstlerischen Bildungsmittel mit in Rechnung ziehen, die ihm seine florentinische Heimat hatte bieten können, so erweist sich diese vollends nach der Seite des Kolorits so bescheiden wie nur irgend möglich. Die Stärke der florentinischen Kunst vom Ausgang des 15. Jahrhunderts beruht nicht auf der Farbe, sie liegt nahezu ausschließlich in den Elementen der formalen Gestaltung, die der Sprach-

1) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst (1899), p. 56

gebrauch der Zeit unter dem Begriff des »gran disegno« zu subsumieren pflegt, und Michelangelo hat seine Herkunft aus der besonderen Bedingtheit dieser künstlerischen Mitte niemals ganz verleugnet. Er hat zwar einen unendlich feineren Farbensinn besessen, als die Schulkameraden, mit denen er sich einst in der Werkstatt und auf den Gerüsten des Ghirlandajo und seiner Leute umhergetrieben hatte, aber dieser Sinn richtete sich nicht auf die Erreichung glänzender oder packender Wirkungen. Wenn er Eindruck erzielen wollte, standen ihm andere Mittel zu Gebot. Wohl aber bekundet das Werk der sixtinischen Decke als farbige Komposition angesehen, einen außerordentlich gesunden natürlichen Takt für das, was unter den vorhandenen Voraussetzungen zu machen möglich war und was nicht.

Der Marmorbau des Juliusdenkmals hatte die Wahl der architektonischen Anlage bedingt. Somit ist Weiß als dominierende Grundfarbe des Ganzen gegeben. Aber doch nicht diese Farbe allein. Folgt man den Beschreibungen des geplanten Mausoleums, und zwar nicht nur in den ausführlichen Bestimmungen der Kontrakte von 1513 und 1516, sondern auch in der Beschreibung der ältesten und ursprünglichen Idee, die uns Condivi gegeben hat, so sieht man, wie die farbige Wirkung des Baudenkmals gehoben werden sollte durch reichliche Applikation von bronzenen Füllungen, die in Gestalt figürlicher Reliefdarstellungen an den Außenwänden vorgesehen waren. Das Juliusdenkmal hätte nicht nur, wie man es sich in der Regel vorstellt, als Marmorwerk, sondern vielmehr in der Verbindung der verschiedenen Materialien von Metall und Marmor seinen wahren farbigen Glanz erhalten. Und dieser dekorative Grundgedanke spricht auch in der farbigen Komposition der sixtinischen Decke lebhaft mit. Die in Bronzefarbe, richtiger gesagt in Goldton gehaltenen Medaillons an den Stirnseiten der kleineren Bildflächen des Spiegels, die ebenso getönten Aktfiguren weiter unten, endlich auch die in echter Goldfarbe aufgehöhten Balustersäulchen neben den Thronsitzen der Propheten und Sibyllen bilden eine überaus stark vortretende farbige Nuance neben dem Weiß der Marmorarchitektur. Dem Kontrast dieser beiden Farben gesellt sich aber als vermittelndes Element noch ein weiterer Ton. Prüft man unbefangen den ganzen architektonischen Rahmen des Deckengewölbes, so verbindet sich mit dem Gold und Weiß als dritte Note Grün. Grün sind die neben den Thronen ausgesparten Dreieckfelder der Gewölbezwickel, in lebhaftem Grün schimmern vor allen Dingen die schweren Eichenlaubgewinde, mit denen die nackten Jünglingsfiguren oben über dem Hauptgesims hantieren. Und der überaus schmuckvolle Dreiklang, den Weiß, Gold und Grün zusammen erzeugen, bildet geradezu die Basis der farbigen Gesamtkomposition. Dieser Akkord gehört nun aber nicht mehr ausschließlich der Sphäre der architektonischen Farbenwirkung an, er leitet vielmehr die Masse der gemalten Scheinarchitektur über in die Farbenharmonie des größeren Ganzen, das doch vor allem Malerarbeit sein und bleiben sollte.

Unter dem Einfluß der einmal durch den Entstehungsvorgang des Werkes geschaffenen Vorbedingungen hat diese Harmonie einen auffallend reservierten Gesamtcharakter bekommen. Der aus dem Weiß des Marmors abgeleitete Farbenakkord

ist von kühler Wirkung, so bedingt er auch im übrigen eine diskrete Farbenwahl. Die Totalwirkung der Decke ist grau, nicht nur infolge ungewollter Trübung durch Staub und Kerzenrauch, sie neigt von vornherein zu dieser etwas monotonen Farbenverbindung, die sich aus der Addition ihrer mannigfaltigen Bestandteile ebenso wie aus der Tonstärke dieser Teile selbst ergibt. Die Schatten im Fleisch zeigen durchgehends ein mattes Grau, gedämpft erscheinen in den Lokalfarben der Gewänder Rot und Violett, Grün in ausgesprochen kalter Mischung, auch Ocker und Kadmiumgelb drängen sich nirgends hervor, Blau, in der Hauptsache durch Kobalt vertreten, ist gleichfalls vorwiegend nur in gebrochenen Tönen vorhanden. Dem koloristischen Wert des Ganzen ist dadurch kein Abbruch geschehen. Im Gegenteil. Das Werk ist nur um so mehr, wie bereits Justi treffend hervorgehoben hat, den Anforderungen der großen Wandmalerei gerecht geworden.[1]) Wenn es dem Freskoverfahren schon aus Rücksicht auf seine technischen Mittel versagt ist, mit den intimen Reizen oder dem Glanz der gewöhnlichen Tafelmalerei zu wetteifern, so ist für ein Wandgemälde in großen Dimensionen eine gewisse Zurückhaltung im Gebrauch der farbigen Mittel eine Notwendigkeit, die sich ebenso aus den optischen Bedingungen, mit denen sie zu rechnen hat, von selbst ergibt. Der malerische Stil des Michelangelo ist in diesem Falle nicht nur die Folgerung aus einer gegebenen singulären Veranlassung, er ist zugleich ein höchster Ausdruck für ein allgemein gültiges Prinzip der monumentalen Flächenkunst, wennschon die kategorische Art und Weise, in der der Künstler dieses Grundgesetz beobachtet hat, für seine Zeit ein völliges Novum bedeutete und wohl auch deshalb nicht sogleich einhellige Zustimmung fand. Es ist bekannt, daß der hohe Besteller auf Grund eines seit dem Mittelalter bestehenden Kunstgebrauchs nach Vollendung der Deckenmalerei verlangte, es solle mehr Gold und mehr Ultramarin darauf verwendet werden. Ohne diese Luxusartikel der herkömmlichen Dekorationsmalerei schien es dem Papste, die Decke werde sich armselig ausnehmen, »la sarà povera«. Und für uns mag sein Wunsch, da er nichts anderes kannte, verständlich und verzeihlich sein. Aber es ist ebenso selbstverständlich, daß der Künstler sich niemals dazu herbeilassen konnte, die so meisterhaft durchdachte und vollführte Farbenharmonie des Ganzen durch eine nachträgliche Flickarbeit zu stören, ganz abgesehen davon, daß man in einer solchen Arbeit überhaupt nicht beliebig da oder dort einen Tonwert ändern kann, ohne daß sogleich eine Menge anderer Werte dadurch in Mitleidenschaft gezogen würde. Jede Verschiebung innerhalb des einmal hergestellten Einklangs der Valeurs und der Lokalfarben würde eine ungezählte Menge weiterer Änderungen und schließlich eine Umarbeitung der ganzen Decke nach sich gezogen haben.

[1]) a. a. O., p. 185.

Von dem allen ist nun freilich in den Quellen nichts enthalten. Condivi hat nur die trockene Mitteilung: »es blieb noch übrig, mit Ultramarinblau auf trockenem Wege zu retouchiren, sowie hie und da mit Gold, daß es (das Werk) reicher scheinen sollte.« Und dann folgt die bekannte Erzählung von dem Begehren des Papstes und wie Michelangelo, da er weitere Mühen scheute, es verstanden, sich mit einem Scherz-

wort aus der Affäre zu ziehen. Es war für den Meister vermutlich dies die glimpflichste Art und Weise, dem verhängnisvollen Ansinnen zu entgehen, der wahre Beweggrund dürfte dagegen doch wohl tiefer gelegen haben. Aber was auch immer für ihn entscheidend gewesen sein mag, wir werden es mit Dank begrüßen, daß die Arbeit an dem fertigen Werke nicht wieder aufgenommen wurde. Jede Zutat hätte nur den originalen und in sich fertigen Charakter dieser Malereien aufgehoben,[1]) so aber wie sie sind, sind sie einzig und sind sie bahnbrechend für ihre Zeit und für alle Zeiten. Man mag damit vergleichen, was man will, ob man die Leistungen der älteren florentinischen und umbrischen Künstler dagegen hält, die weiter unten an den Wänden der Kapelle gemalt haben, ob man von Raffaels Stanzen und Loggien und mit dem frischen Eindruck des dort Geschauten herkommt, immer behauptet sich die Decke der Sixtina als eine Schöpfung, die nach Gehalt und Form wie in Ansehung der farbigen Komposition absolut neu und absolut anders ist, als alles andere.

Es wäre nunmehr eine verlockende Aufgabe, im Anschluß an das hier entwickelte Dekorationssystem und seine mehr aus zufälligen als aus planmäßig gegebenen Beweggründen hervorgegangene Anlage den weitreichenden stilgeschichtlichen Folgeerscheinungen nachzugehen, die damit verknüpft sind. Es wäre nachzuweisen, wie sich auf diese erste Durchbrechung einer aus alter Überlieferung hervorgewachsenen Übung ein neues Gesetz der architektonischen und der farbigen Anordnung gegründet hat, wie sich in fortlaufender Weiterbildung der einmal ausgesprochenen neuen Gedanken Glied an Glied reiht, von der Hallendecke im farnesischen Gartenhause an bis zu den letzten kühnen Konsequenzen, zu welchen sich das Wagnis der gemalten Scheinarchitektur in den Händen der talent- und geistvollen Dekorateure des Barockstils im 17. und 18. Jahrhundert entwickelt hat. Wir müssen uns das in diesem Augenblick versagen, und ebenso würde es zu weit führen, wollten wir noch näher in die prinzipielle Frage eintreten, welches Maß von innerer Berechtigung einer dekorativen Malerei zugestanden werden dürfe, die, wie zuerst durch Michelangelo geschehen, gegebene Raumabschlüsse im Wege einer ideellen Umwandlung beliebig durchbricht, erweitert oder aufhebt. Obwohl nicht verschwiegen werden darf, daß dieses Vorgehen den Forderungen einer strengen Architektonik nicht entspricht. Es ist gerade mit

1) Auch einer neuerdings wieder hervorgetretenen Anschauung, wonach wenigstens das Fehlen des Ultramarins als ein Nachteil zu beklagen wäre (Charles Heath Wilson, life and works of Michelangelo Buonarroti, 1876, p. 176, und Justi a. a. O., p. 185) vermag ich mich nicht anzuschließen. Ich sehe nicht, wo sich hier für eine so brillante Farbsubstanz eine geeignete Verwendung hätte bieten können. Wilson meint zwar auf Grund einer Stelle bei Vasari, daß namentlich dem Luftton der großen Figurenbilder eine Übermalung mit Ultramarin nicht geschadet haben würde. Aber auch das ist mir mehr als fraglich. Dieser Ton ist augenscheinlich um der allgemeinen Diskretion der farbigen Wirkung willen so hell gehalten wie er ist. Anfänglich hatte ihn der Künstler dunkler gegriffen, man sieht es deutlich an den Historienbildern der Ostseite, wo die Arbeit ihren Anfang nahm, dann aber ließ er den Luftton in den späteren Bildern heller werden, und um nun auch die älteren damit in Übereinstimmung zu bringen, hat er in diesen die Luft nachträglich mit einer al secco aufgetragenen Schraffierung aufgelichtet. Die neuesten photographischen Aufnahmen gestatten eine deutliche Kontrolle des eben so einfachen als wirksamen Verfahrens. Es ist klar, daß eine nachträgliche erneute Übermalung mit Ultramarin, die den Ton notwendigerweise wieder tiefer gestimmt hätte, den Intentionen des Künstlers selbst unmittelbar zuwidergelaufen wäre.

Rücksicht darauf von besonderem Interesse, zu beobachten, wie unter den Vertretern unserer heutigen Baukunst und zwar unter ihren gewichtigsten und stilistisch am gründlichsten geschulten Autoritäten sich die Stimmen mehren, die jeden Flächenschmuck ablehnen, der nicht der ursprünglichen funktionellen Bestimmung des Baugliedes entspricht, mit dem er sich verbindet. Und wir werden zugeben, daß derartige, unmittelbar aus der Praxis stammende theoretische Erwägungen der höchsten Beachtung wert sind. Nichtsdestoweniger werden sie in der hier verhandelten Frage nicht allein entscheiden können. In der Beurteilung eines so einzigartigen Falles wie der von Michelangelo in den Malereien der Sixtina durchgeführten, nie zuvor erhörten Improvisation sprechen noch andere Gesichtspunkte mit.

Es ist das Vorrecht einer solchen außerhalb jeden Vergleiches stehenden künstlerischen Schöpfung, daß sie ihre Norm sich selbst entnimmt, und daß ihr Urheber nur vor seinem eigenen Forum zur Verantwortung gezogen werden kann. Das gehört mit zu den Souveränitätsrechten des Genius. Für ihn handelt es sich nicht darum, ob er will, was rationellerweise mit den Mitteln seiner Kunst erlaubt ist, sondern ob er wahrmacht, was er verspricht, und wäre es auch gegen das allgemein gültige Gesetz. Für einen Buonarroto hat es nie ein anderes Prinzip des schöpferischen Tuns gegeben als dieses. Wer aber hat den Mut zu sagen, daß er auch nur einmal gefehlt habe gegen das Gesetz in seiner eigenen Brust?



Anton Jos. Endres

Abt Ambrosius Mairhofer von St. Emmeram in seinem Verhältnis zur Kunst

Abt Ambrosius Mairhofer von St. Emmeram in seinem Verhältnis zur Kunst

Von Jos. Anton Endres in Regensburg

In der Begeisterung für die literarischen Schätze von St. Emmeram in Regensburg und seine großmütigen Hüter nennt Johannes Aventinus das Kloster »toti Europae admodum quam celebre«.[1]) In der Tat hat sich diese kleine geistliche Monarchie fast in allen Jahrhunderten ihres langen Bestandes durch die Pflege des geistigen und allgemeinen Kulturlebens bemerkbar gemacht und Licht spendend und empfangend mit den besten unter den Zeitgenossen lebendige Fühlung zu erhalten versucht. Mit schöpferischer Manneskraft tritt die Agilolfingische Stiftung im Besitze ihrer Selbständigkeit in das zweite Jahrtausend ein und nach acht Jahrhunderten und einem mehr als tausendjährigen Bestande erliegt sie nicht innerem Siechtum, sondern weicht im Anlauf zu höchster Kraftentfaltung der stärkeren Macht politischer Verhältnisse. Auch in der entscheidungsreichen Übergangsperiode zur neueren Zeit zeigte sich das Kloster stark genug, die Erschütterungen und den Wechsel der Ereignisse zu überstehen und an den positiven Aufgaben der Zeit tätig mitzuwirken. Der Grund hierzu war gelegt worden durch die Einführung der Melker Reform im Jahre 1452. Hatte das 15. Jahrhundert für das Kloster mit einem asketischen und wirtschaftlichen Niedergang begonnen, so erhob es sich unter dem segensreichen Einfluß dieser Reform rasch zu solcher Blüte, daß man in ihr den Kulminationspunkt der Geschichte des Klosters sehen wollte. Es war die Zeit der durch Aventin verewigten Äbte Erasmus Münzer (1494–1517) und seines Neffen Ambrosius Münzer (1517–1535). Celtes und Aventin waren damals gern gesehene Gäste des Hauses, in dem sie ein dem ihrigen gleichgerichtetes literarisches Streben und kostbare unbehobene Schätze der Vergangenheit fanden. Auch die Künste hatten zu St. Emmeram damals eine Heimstätte. In erster Linie wird die ihrer schönsten Entfaltung entgegengehende polyphone Vokalmusik genannt. Für die noch neue Kunst des Kupferstichs zeigte Abt Erasmus ein solches Verständnis, daß er, man sagt als der erste, eine Sammlung ihrer Erzeugnisse anlegte. Daß aber die damals gegebenen Impulse die religiösen und sozialen Kämpfe der nächsten Zukunft überdauerten, dafür spricht das Leben und die Regierung des Abtes Ambrosius Mairhofer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihm sollen die folgenden Zeilen gewidmet sein.

Ambrosius Mairhofer gehörte so wenig wie die oben genannten Äbte von St. Emmeram zu den Männern, denen es beschieden ist, unmittelbar auf eine große Gesamtheit zu wirken und in einer solchen die Spuren ihrer Persönlichkeit zu offenbaren. In einem kleinen Kreise seine Stelle ausfüllend, diente er dem großen Ganzen und leistete so Ersprießliches, daß er nach Jahrhunderten noch unser Interesse erregt. Leider sind wir nicht in dem wünschenswerten Maße über seine Persönlichkeit unterrichtet. Denn ab-

gesehen von einer kurzen und allgemeinen Charakteristik, in der sich das Urteil seines Hauses über ihn wie zu einem Kern verdichtete, fehlen uns solche Dokumente, die über sein inneres Leben Aufschluß erteilen. Die Angaben über ihn schränken sich auf einige Daten seines äußeren Lebens ein und sind den Werken zu entnehmen, deren Ursprung an seinen Namen geknüpft ist.

Ambrosius Mairhofer wurde im Jahre 1530 und zwar, wie er gelegentlich mit Betonung hervorhebt, zu Regensburg geboren.[2]) Für seine Vaterstadt war damals eine Zeit fühlbaren wirtschaftlichen Niedergangs, heftiger sozialer Reibungen und einer tiefgehenden religiösen Gärung, die im Jahre 1542 zur offiziellen Einführung der neuen Lehre führte, angebrochen. Es darf wohl angenommen werden, daß die Familie, der er angehörte, dem angestammten Glauben treu geblieben ist, sonst wäre es schwer zu erklären, wie in der Seele des jungen Mannes das Ordensleben als jenes Ideal sich entwickeln konnte, dem er fortan folgte. Denn die neue Lehre wirkte entvölkernd auf die Klöster, indem sie nicht nur einen neuen Zugang abschnitt, sondern auch die Zahl der bisherigen Insassen dezimierte. Den deutlichsten Beweis hierfür lieferten in Regensburg in erster Linie die tiefgesunkenen Mendikantenklöster, die damals mehr als einen ihrer unrühmlichen Insassen der Regel und dem alten Glauben zugleich den Rücken kehren sahen. In St. Emmeram wurde das Ideal des monastischen Lebens nach wie vor hochgehalten. Dahin war der Sinn von Ambrosius Mairhofer gerichtet.

1550 machte er unter dem Abte Erasmus II. Nittenauer (1540—1561) Profeß.[3]) Anfangs der sechziger Jahre war er Kustos der Klosterkirche, als welcher er mehrere Paramente für sie beschaffte und eine (nicht mehr vorhandene) Tafel mit dem Bilde der Heiligsten Dreifaltigkeit, welche in der Fastenzeit am Hochaltare Platz fand.[4]) Nach dem Tode des Abtes Blasius Baumgartner (1561—1575) wurde Mairhofer einstimmig zur Regierung des Klosters berufen. Aber bereits nach sechs Jahren sah er sich, 1581 vom Schlage gerührt, genötigt, seinen Konvent zur Wahl eines Koadjutors zu bestimmen, dem er die Leitung des Klosters ganz überließ. Nach zweijährigem Siechtum starb er am 21. August 1583 und wurde im Friedhof des seligen Ramwold begraben, nordöstlich von der Klosterkirche, im Schatten gleichsam des bedeutendsten Werkes, das er während seiner Regierung geschaffen, nämlich des Glockenturms von St. Emmeram. Der Grabstein, den er sich selbst bestellt hatte, trug die einfache Inschrift: XI Martii MDLXXXII obiit venerabilis frater Ambrosius Maierhofer conventualis monasterii s. Emmerami, cujus anima Deo vivat.[5])

Die oben erwähnte Charakteristik, die in St. Emmeram von ihm entworfen und überliefert wurde, sagt von ihm: singulari fidei catholicae zelo, pietate, prudentia, virtute, vitae integritate, munificentia et Musarum patrocinio celebris.[6])

Was das patrocinium Musarum betrifft, dessen hier zuletzt gedacht wird, so betätigte er es hauptsächlich im Rahmen der ihm übertragenen Klosterämter, der Kustodie über die Kirche und der Abtswürde. Mit wahrer Begeisterung scheint er sich der Überwachung des ihm unterstellten Heiligtums gewidmet zu haben, jener Kirche, die nach den schwersten Schicksalsschlägen, die sie seitdem durch Brandschaden, durch

empfindliche Verluste im Dreißigjährigen und in den Napoleonischen Kriegen, durch die Säkularisation erfuhr, bis zur Stunde noch eine unvergleichliche Anziehungskraft auf den Freund des Altertums und der christlichen Kunstgeschichte auszuüben vermag. Als Erbe des am Anfange des 16. Jahrhunderts in seinem Kloster betätigten historischen Sinnes und um als Kustos der Kirche gleichsam einen kurzen Leitfaden ihrer Geschichte zu besitzen, schuf er sich eine Übersicht über die Reihe der Äbte seines Hauses.[7] In einem zierlichen Bändchen[8] trug er sodann alles zusammen, was die Kirche an Reliquiarien, an kirchlichen Schmuck- und liturgischen Gebrauchsgegenständen besaß. Das Titelblatt der Schrift umgab er mit einer geschmackvollen ornamentalen Umrahmung in Wasserfarben und in der gleichen Malweise fügte er auch einige der aufgeführten Gegenstände im Bilde bei. Ruht auch auf diesen einfachen malerischen Versuchen kaum mehr ein Schimmer der vor Jahrhunderten in St. Emmeram blühenden Buchmalkunst, so sind sie doch ein Zeichen für den Kunstsinn, der Mairhofer beseelte.

Die in ihrer architektonischen Anlage noch großenteils auf die karolingische Zeit zurückreichende Kirche — nur die sogenannte Ramwoldkrypta im Osten war ihr kurz vor dem Ende des ersten Jahrtausends und Westchor und westliches Querschiff in der Mitte des 11. Jahrhunderts angefügt worden — präsentierte sich damals in ihrer inneren Ausstattung noch wesentlich in der Gestalt, welche sie nach einem verheerenden Brande vom Jahre 1166 erhalten hatte. Die Koncha der Apsis, die Wände der Chöre und Schiffe der Basilika erstrahlten noch in ihrem alten ernsten malerischen Schmucke, durch die schmalen Rundbogenfenster des Mittelschiffs fand das Licht nur gedämpft durch zahlreiche Glasgemälde Eingang. Eine besondere Anziehungskraft scheint das über die ganze Kirche hin reich bemalte Tabulat auf den Beschauer ausgeübt zu haben. Seine großen Flächen waren ganz in den Bildschematen der um ein Jahrhundert früher zu St. Emmeram entstandenen Buchmalereien mit einem großen und sinnreichen Inhalt angefüllt.

Es ist nun merkwürdig, daß Mairhofer für diese ganze romanische Ausstattung, von der man glauben sollte, daß sie dem geänderten Geschmacke des Renaissancezeitalters nicht mehr zusagte, das lebhafteste Interesse bewahrte. Wie bereits im 15. Jahrhundert und wieder zu Anfang des 16. Jahrhunderts genaue Abschriften der zahlreichen Bildertituli hergestellt worden waren, so widmete er auch seinerseits als Kustos der Kirche sich derselben Aufgabe, so daß durch die gemeinsame Arbeit mehrerer Emmeramer uns eine ziemlich genaue Vorstellung vom Innern der Kirche vor der neuen Brandkatastrophe vom Jahre 1642 ermöglicht wird.[9]

Auf eine andere Seite seines künstlerischen Interessenkreises weist uns ein im Besitze der protestantischen Wohltätigkeitsstiftungen der Stadt Regensburg befindlicher musikalischer Manuskriptband in Großfolio, der Ambrosius Mairhofer seinen Ursprung verdankt.[10] Er darf als ein Beweis dafür angesehen werden, daß die klassisch-kirchliche Polyphonie, durch deren Pflege sich Regensburg in der Gegenwart eines Weltrufes erfreut, daselbst bereits eine Heimstätte besaß, als sie eben im Begriffe stand,

den Höhepunkt ihrer Vollendung zu ersteigen. Es war in der Zeit, da Orlando di Lasso, von Albrecht V. von Bayern nach München berufen, an der Spitze der herzoglichen Hofkapelle durch den unerschöpflichen Reichtum seines musikalischen Genies die ganze sangesfreudige Welt entzückte. In St. Emmeram scheint man nicht nur mit Begierde aufgegriffen zu haben, was die Muse jenes Meisters eben bescherte, wie die fragliche Handschrift lehrt, auch direkte Beziehungen verbanden den Komponisten mit dem Regensburger Kloster, wie sich zeigen soll, und zwar speziell mit Ambrosius Mairhofer, als er die Würde des Abtes daselbst bekleidete.

Was nun jene Handschrift betrifft, so trägt sie auf ihrem Titelblatt die Überschrift: Cantiones sacrae Orlandi Lassi, symphonistae Bavarici, notis musicis illustratae per F. Ambrosium Mairhover, coenobitam ad s. Emmeramum in urbe Ratisbona. Anno MDLXVII. Der Titel entspricht nur zum Teil dem im Buche Gebotenen. Denn von den 16 darin enthaltenen vier- bis sechsstimmigen Kompositionen, nämlich 13 Motetten und 3 Messen, gehört die erste (Frater, ego enim accepi, 4 vocum) nicht Orlandus, sondern Jachettus an.[11]) Ferner ist das an fünfter Stelle aufgeführte Motett über einen weltlichen Text geschrieben (Heu quantus dolor)[12]) (s. Abb. auf Tafel 2)

Außer der spezifisch musikalischen kommt dem Bande eine allgemeinere künstlerische Bedeutung zu. Als Dedikationswerk an den Rat der Stadt ist er nämlich dem Geschmacke der Regensburger Hochrenaissance entsprechend ausgestattet. Der jetzt etwas abgenützte braune Ledereinband war mit reichen ornamentalen und figürlichen Goldpressungen verziert, die in ihren Zeichnungen teilweise, wie in den reizenden Engelfiguren, noch an Altdorfer erinnern. Wie diese Pressungen, so erstrahlte auch der Schnitt des Buches in Gold. Das Titelblatt aus Pergament ist bemalt und zwar an den Seiten durch die Wappen der Mitglieder des inneren und äußeren Rats auf zierlichen, am Rande aufgerollten Kartuschen eingefaßt. Von den in der Mitte des Blattes ausgesparten drei Rechtecken trägt das mittlere auf der natürlichen Farbe des Pergaments den Titel des Buches, auf dem darüber stehenden thront Gott Vater in einem von Genien gehaltenen Oval. Unter der Überschrift halten zwei größere Engel zwei Wappen mit dem Reichsadler und dem Wappen von Regensburg. Am unteren Rande des Blattes ist der Name des Künstlers angedeutet mit den Buchstaben MK, eingefaßt von der Jahrzahl 1567. Es lag nahe, das K auf Kirchmaier zu deuten. Denn zwei Träger dieses Namens, Franz, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts arbeitete, und Sebastian, der um 1600 lebte, sind für Regensburg beglaubigt. Von einem Michael Kirchmaier, Zeichner und Formschneider, sagt Nagler, daß er um 1550—1560 arbeitete, »nach seinen Lebensverhältnissen aber unbekannt ist. Man weiß nicht einmal, wo er gearbeitet hat. Nicht unwahrscheinlich ist es aber, daß er zur Regensburger Familie dieses Namens gehörte.«[13]) Die von Nagler ausgesprochene Vermutung wird durch unser in Regensburg bestelltes Pergamentblatt mit den Chiffern MK und der Jahrzahl 1567 nicht unwesentlich verstärkt. Ein wirklich bedeutender Künstler wäre in ihm für Regensburg freilich nicht gewonnen. Wohl war dereinst in der Frühzeit des Mittelalters die Buch- und Wandmalerei glänzend vertreten. In der neueren Zeit

fanden die graphischen Künste nur mehr in Albrecht Altdorfer, dem Regensburger Ratsherrn und Stadtbaumeister († 1538), einen Repräsentanten, dessen Namen in aller Munde lebt. Erheblich unter ihm steht bereits Michael Ostendorfer, der von dem großen Zuge Altdorfers, von seinem tief poetischen Gemüte und seiner eigenartigen Vorliebe für die Naturromantik in seiner trockenen steifen Art nichts bewahrt hat. Und wieder eine Stufe tiefer steigt eine dritte Künstlergeneration, repräsentiert durch Melchior Boxberger und die Kirchmaier, herab. So ist auf unserem Pergamentblatt das Figürliche durchgehends ohne tiefere künstlerische Auffassung und lebendige Empfindung, ja auch ohne einen merklichen Formensinn gebildet, während das Ornamentale sich auf einer gewissen Höhe hält.

Die gleiche Wahrnehmung drängt sich auf bei den nächstfolgenden Blättern (Papier), die den Anfang des Jachettschen Motetts »Fratres, ego enim« mit großen gemalten Initialen und reichen ornamentalen Randeinfassungen bringen. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß auch diese beiden Blätter auf die zusammen mit dem Titelblatt der malerische Schmuck des Buches sich einschränkt, von dem Meister MK stammen. Hier ist in der Initiale F beim Tenor dargestellt, wie Abraham seinen Sohn Isaak opfert. Diesem alttestamentlichen Typus des Erlösungsopfers Christi entspricht die Kreuzigungsgruppe bei der Initiale des über dem Tenor stehenden Alt. Auf der vorausgehenden Seite (s. Abb. auf Tafel 2) enthält die Initiale beim Sopran das letzte Abendmahl, dessen Einsetzung der Text des Motetts erzählt. Bei der unter dem Sopran stehenden Baßstimme sehen wir die Kommunion, aber nun auffälligerweise unter beiden Gestalten und offenbar von protestantischen Geistlichen gespendet, wie die Paramente, nämlich Talar und Chorrock ohne die Stola, bekunden. Die Austeilung der hl. Kommunion unter beiden Gestalten hätte an sich nichts Auffälliges, da sie durch eine Synode von Salzburg vom Jahre 1564 damals in der Diözese Regensburg zuläßig war. Aber was hat die Kommunion nach protestantischem Ritus in dem Dedikationswerke des Emmeramer Benediktiners zu tun? Da an der katholischen Gesinnung Mairhofers kein Zweifel besteht, so hat hier vielleicht eine allerdings weitgehende Rüksichtnahme auf den protestantischen Rat der Stadt, dem ja das Werk angehören sollte, oder auch eine nicht korrigierte Eigenmächtigkeit des Buchmalers mitgespielt.

Was die künstlerische Ausführung dieser Initialen betrifft, so gilt bezüglich der dargestellten Szenen das über die Leistungsfähigkeit des Künstlers im Figürlichen bereits oben Gesagte. Außerordentlich phantastisch gestaltete er den eigentlichen Körper der Buchstaben und verwendete dabei so schwere und derbe Motive und Formen, daß wir ihren Ursprung, träfen wir sie außerhalb des bestehenden Zusammenhanges, weit eher einem Meister des Barocks als der deutschen Hochrenaissance zumuten würden. In einem völlig verschiedenen Stilcharakter bewegt sich unser Künstler in dem die Seiten einfassenden Rankenwerk. Zeichnung, Linienführung und Raumausnützung, eine äußerst wirksame Farbenzusammensetzung und nicht zuletzt die entschiedene Einschränkung auf rein pflanzliche Motive, die nur ein paarmal kaum merklich außer acht gelassen wird, stempeln diese dekorativen Beigaben zu Musterleistungen ihrer Art.

Auch die Anfangsbuchstaben der sämtlichen übrigen Musikstücke sind künstlerisch ausgezeichnet, aber nicht mehr durch den Buchmaler, sondern durch den Kalligraphen. Er hat sich an der Endverzierung eines der Messentitel ausdrücklich genannt, nämlich Johannes Halwachs. Aber trotz aller Anstrengung und allen Strebens nach Abwechslung bringt er es nicht zu sonderlich anziehenden Formen, und bleibt seine Kunst des Verschnörkelns um ein Merkliches hinter den in ähnlicher Art ausgeführten Vorlagen zu den köstlichen Steinätzungen, die das Regensburger Rathaus aufbewahrt, zurück.

So waren an dem beachtenswerten Musikkodex, abgesehen vom Einbande, drei verschiedene Hände tätig: die des Notenschreibers, zugleich des Spenders des Ganzen, des Buchmalers und des Kalligraphen.

Was Mairhofer bestimmte, dem protestantischen Rate der Stadt dem Gebrauche beim katholischen Gottesdienste dienende Kompositionen zu widmen, vermag ich nicht festzustellen. Die Dedikation lautet lediglich: Servet vos, uno totam urbem Ratisponensem (quam Dominus mihi patriam esse voluit) semper beatam et incolumem. Ratisponae in cenobio s. Emmerami die VIII. Sept. MDLXVII. Da er ausdrücklich hervorhebt, daß Regensburg seine Vaterstadt sei, so kann als ausreichender Grund der Widmung vielleicht die Anhänglichkeit an seinen heimatlichen Boden angesehen werden. Jedenfalls bildet der stattliche, mit den besten Mitteln der Zeit ausgestattete Band ein schönes Zeugnis für das Verständnis und die Liebe, die Mairhofer der blühendsten unter den Künsten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entgegenbrachte. Bestätigt wird dieses Zeugnis in überaus ehrenvoller Weise durch den bayerischen Princeps Musicae selbst. Denn als Orlando in den Jahren 1573–1576 sein großes Patrocinium Musices herausgab, von dem unter anderen je ein Band Wilhelm V. von Bayern und Papst Gregor XIII. gewidmet sind, stellte er an die Spitze des fünften, 1576 erschienenen Bandes auch den Namen des Abtes von St. Emmeram, Ambrosius Mairhofer.[14])

Ein weiteres Feld, seinen künstlerischen Neigungen nachzugehen, eröffnete sich für Mairhofer, als ihm 1575 durch das Vertrauen seiner Mitbrüder die Regierung des Klosters anvertraut worden war. In den wenigen Jahren, die ihm den Abtstab zu führen vergönnt war, schuf er ein paar monumentale Werke, die sich in dem Bilde des ehemaligen Klosters, soweit es sich bis auf unsere Tage erhalten hat, in bemerkenswerter Weise zur Geltung bringen. Zwar ließ er sich, wie es scheint, eine erste Gelegenheit, seinen Kunstsinn an den Tag zu legen, entgehen. Noch dem Abte Leonhard Pfennigmann (1535–1540) hatte sein Nachfolger, Erasmus Nittenauer (1540–1561), ein hervorragendes Grabdenkmal in den feinen Formen der Frührenaissance mit dem Reliefbilde des Verstorbenen bestellt. Aber bereits das Grab des Abtes Erasmus selbst bezeichnet nur mehr eine einfache Inschriftplatte. Und so ließ auch Mairhofer auf das Grab des Nachfolgers von Erasmus Nittenauer, nämlich Blasius Baumgartner (1561–1575), lediglich eine Platte aus rotem Salzburger Marmor legen und sie mit einer längeren Inschrift versehen.[15]) Die Zeit künstlerisch hervorragender Abtmonumente war in St. Emmeram vorüber.

Dagegen war er jetzt zu einem ungleich größeren Werk durch die Macht der Umstände gezwungen. St. Emmeram besaß, wie heute noch zwei andere in das erste Jahrtausend zurückreichende Stiftungen in Regensburg, nämlich die ehemalige herzogliche Hofkirche zur Alten Kapelle und das Frauenkloster Obermünster, einen in den Gesamtplan der Kirche nicht einbezogenen, freistehenden Glockenturm, welcher baufällig geworden war. Bereits in den letzten Monaten der Regierungszeit des Vorgängers von Abt Mairhofer war mit dem Abtragen des altersschwachen Baues begonnen worden. Ihm selbst fiel nun die Aufgabe zu, das Werk von Grund aus neu erstehen zu lassen. Der alte Bau hatte sich nordöstlich von der Kirche in der Richtung gegen die Stadt zu, außerhalb welcher dereinst das Emmeramskloster angelegt worden war, erhoben. An der gleichen Stelle und wohl auch in den gleichen Maßverhältnissen des Grundplans (ca. 10 × 10 m) wurde auch dessen Nachfolger angelegt und in dem Zeitraum von vier Jahren vollendet. Die sehr detaillierte und in mehrfacher Beziehung interessante Baurechnung hat sich in zwei Exemplaren erhalten.[16]) Als Baumeister ist darin »Meister Mathes« (auch »Matheus«) aus München mehrfach erwähnt[17]) (s. Abb. auf Tafel 1)

Den Plan zum neuen Turme, der von den Historikern des Renaissancebaues in Deutschland bisher noch kaum beachtet wurde, scheint der Münchner Meister wesentlich unter dem Eindruck von dessen Vorgänger ausgearbeitet zu haben. Dieser dürfte sich kaum erheblich von seinen ungefähren Altersgenossen an der Alten Kapelle und zu Obermünster unterschieden haben. Es sind das quadratische Bauten, die von einem oder ein paar Gesimsen und den Fenstern, beziehungsweise den Schallöffnungen abgesehen, ohne weitere Gliederung in die Höhe steigen und ein schlichtes Pyramidendach tragen. Diese gegebene Vorlage scheint Meister Mathes lediglich reicher gestaltet zu haben, indem er, wesentlich in der Horizontalgliederung stehen bleibend, die einzelnen Geschosse durch Gurtgesimse kenntlich machte. Dadurch fügte sich der Neubau unwillkürlich dem in der Renaissance gebräuchlichen Schema des Turmbaus, welches auf »Stockwerksbau« lautete,[18]) ein. Je zwei langgestreckte Doppelfenster mit schlanken Mittelsäulen bilden im fünften und sechsten Geschosse auf allen vier Seiten die Schallöffnungen. Das schwere Pyramidendach, welches auf den romanischen Türmen lastet, schwächte unser Meister ab, indem er über dem sechsten Geschosse die Mauer einzog, um so einen mit einer Balustrade eingefaßten Umgang zu gewinnen, und dem verjüngten Mauerquadrat erst das Dach aufsetzte. Letzteres erfuhr infolge von Brandschäden mehrfache Erneuerungen. Nach einem sehr unzuverlässigen Kupferstich aus der Zeit des Abtes Hieronymus Weiß (1581 – 1609) hätte seine abgestumpfte Pyramide ursprünglich unmittelbar eine kleine abschließende Kuppel getragen. Richtig wird wohl sein, daß von Anfang an eine Laterne den Übergang vom Dach zur Kuppel vermittelte. So wenigstens zeigt den Turm ein Kupferstich aus der Zeit des Fürstabts Joh. B. Kraus (1742 – 1762). Der Nachfolger von Kraus, Frobenius Forster (1762 – 1791), ließ dann erst auf den vier Seiten des Daches für eine von dem Laienbruder Wendelin Calligari gefertigte Uhr die geschweiften Giebel mit den Zifferblättern anbringen.

Die größte Sorgfalt hatte Meister Mathes auf die Belebung der Mauerflächen verwendet. An dem auf einem niederen Sockel ruhenden Erdgeschoß wie an den vier Kanten des Baues gebrauchte er Buckelquadern. Die übrigen Stockwerke aber schmückte er je nach den Raumverhältnissen mit einer, zwei oder drei von einem Baldachin überragten Statuen, im ganzen achtunddreißig, nämlich je neun auf der Süd- und Nordseite, je zehn auf der Ost- und Westseite. Hier auf der Westseite unmittelbar über der Eingangstüre des Turmes ist außerdem ein Relief eingelassen, eine Kreuzigungsgruppe darstellend, vor welcher der Erbauer des Turmes im Ornate des Abtes kniet.[19])

Es läßt sich nicht leugnen, daß es Mairhofer gelang, in dem Glockenturm ein originelles, bei aller Einfachheit reiches, bei aller Wuchtigkeit gefälliges Werk zu schaffen, eine architektonische Leistung, welche dem Stadtbilde zur Zierde gereicht und der die damalige Zeit in Regensburg nichts Ebenbürtiges an die Seite stellte. Zu bedauern ist, daß nicht nur das ungleich dauerhafte Material des Turmes, sondern noch viel mehr sein bildnerischer Schmuck unter den Witterungseinflüssen erheblich gelitten haben. So kam es, daß von den zahlreichen Statuen nur mehr vier an ihrem ursprünglichen Standorte belassen werden konnten.

Noch ein anderes Werk monumentalen Charakters verdankt dem kunstliebenden Abte Ambrosius seine Entstehung. Vor dem Abteibau des Klosters »ist evor«, wie eine gleichzeitige Nachricht besagt, »nur ain lannger hülherner Trog gestanden, darein ain ainiche Rören aus ainem stainen Lewen ganngen«.[20]) Dieser bescheidene Brunnen, dessen einfache Zier wahrscheinlich noch in romanischer Zeit entstanden war, sollte einer stattlicheren, dem Geschmacke der Zeit angemessenen Anlage weichen (s. Abb. auf Taf. 1). Gleichzeitig mit der Erbauung des Turmes ließ der Abt an der Stelle des alten Brunnens ein geräumiges achteckiges Becken aus Stein aufführen, dessen acht Seiten auf geschmackvollen Kartuschen die Wappen der sieben Kurfürsten und des doppelten Reichsadlers schmücken. Abwechslungsreich ornamentierte Pilasterbildungen fassen die Wappen seitlich ein. Aus der Mitte des Beckens erhebt sich auf schmucklosem Postamente eine Säule, an deren unterer Hälfte vier Larven in Metallröhren bescheidene Wasserstrahlen in die Höhe senden. Das korinthische Kapitäl der Säule trägt die Figur eines Kaisers, ein künstlerisch anspruchsloses aber dekorativ nicht unwirksames Bildwerk, ähnlich denen, welche die Seiten des Glockenturmes zieren. In der Baurechnung des Turmes geschieht seiner Erwähnung, indem einfachhin von »dem Kaiser auf dem Brunnen« die Rede ist. Später wollte man in ihm unter anderem den großen Wohltäter und Freund des St. Emmeramsklosters Kaiser Arnulph erblicken. Allein indem man mehr in der Statue suchte, lief man Gefahr, ihre Bedeutung herabzumindern. Denn der Brunnen sollte in seinem bildnerischen Schmucke in erster Linie wohl nur auf die höchsten und entscheidenden Gewalten jenes großen politischen Gemeinwesens weisen, in dem das Reichsstift St. Emmeram die Wurzeln seiner Kraft geborgen glaubte und in dessen fürdauerndem Bestande es die Bedingung seines eigenen unvergänglichen Daseins erblickte.

Nunmehr nachdem das Reichsstift, das Reich und sein Kaiser dahingegangen, erzählt das plätschernde Wasser des Brunnens von dem, was war, von der alten Zeit und von der Eitelkeit menschlichen Sinnens und Hoffens. Das freundliche Werk, an seinem jetzigen Standort ein wohltuender Ruhepunkt für das Auge im weiten Hofe des nunmehrigen fürstlich Taxisschen Schlosses, bestätigt freilich auch die alte Wahrheit: Vita brevis, ars longa und hält mit den übrigen Schöpfungen Ambrosius Mairhofers die Erinnerung eines Mannes fest, der in der langen Reihe der würdigen Äbte von St. Emmeram eine ehrenvolle Stelle behauptet.

1) Vient. patris Erasmi Minßer, olim antistitis coenobii D. Hemerami, vita. Johannes Turmairs Sämtliche Werke, München, 1881, I, 605.

2) Das Geburtsjahr ergibt sich aus der folgenden Notiz einer handschriftlichen Historia monast. s. Emmerami der Regensburger kgl. Kreisbibliothek, Rat., Ep. et cl. Nr. 346 tom. VIII, p. 210: morbo paralytico correptus (Ambr. Mairhofer) anno domini 1583 die 21. Aug. aetatis suae 53. — Der Name des Abtes wird sehr verschieden geschrieben. Ich wähle die obige Form Mairhofer.

3) Catalogus religiosorum professorum mon. s. Emmerami etc., Ratisbonae 1744.

4) tabula illa cum imaginibus ss. et individuae Trinitatis, quae in quadragesima summo altari solet praetendi. Cod. lat. Mon. 14900, p. 27.

5) Das Todesdatum ist auffälligerweise unrichtig nachgetragen worden. Die Inschrift des verloren gegangenen Steines überliefert P. Roman Zirngibl in dem sehr wertvollen handschriftlichen Werke Epitaphia (Regensb. Kreisbibliothek R. Ep. et cl. Nr. 409, S. 162 und 230), in dem die Grabmonumente von fünf Regensburger Kirchen (Dom, St. Emmeram, Ober- und Niedermünster, Minoriten- und Augustinerkirche) beschrieben sind.

6) Historia mon. s. Emmer., Handschr. d. Regensburger k. Kreisbibl. Rat., Ep. et cl. Nr. 346, p. 210.

7) Als Verfasser eines Abtskatalogs und einer damit zusammenhängenden Geschichte des Klosters wird er genannt in einem liber copialis des Bayer. allg. Reichsarchivs, Liter., Regensburg, St. Emmeram Nr. 40, V, wo es heißt: Iste Ambrosius Mayrhofer scripsit aliquem libellum de abbatibus et historia monasterii s. Emmerami, qui adhuc servatur, ubi haec legere est: Anno Domini MDLX scriptus et finitus est libellus iste per fr. Ambr. Maierhofer custodem professum mon. s. Emmerami. Ich vermag die hier gekennzeichnete Schrift Mairhofers nicht nachzuweisen. Doch findet sich ein Abtskatalog von St. Emmeram in der Handschr. Nr. 688 der Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen mit dem Jahre 1562 von erster Hand, die auch noch Ambrosius Mairhofer als Abt eintrug. Ein Nachtrag von fremder Hand bietet (fol. 20) beim folgenden Abte Hieronymus Weiß († 1609) folgende in unserem Zusammenhang bemerkenswerte Notiz: Si vero ejus laudabile regimen plenius et perfectius scire desideras, vide librum m. s., ubi singulorum abbatum imagines depictae. Diese gemalte Abtsreihe scheint verschollen zu sein.

8) Jetzt Cod. lat. Mon. 14900 mit dem Titel: Notationes reliquiarum sanctarum, ornamentorum ecclesiasticorum et rerum utensilium eccl. s. Emmerami mart. et pont. Ratispon. Anno Domini MDLX. Die gleiche Jahrzahl kehrt wieder fol. 39.

9) Die älteste Abschrift der Bildertituli von St. Emmeram enthält Cod. VI, 3 saec. 15 von Kloster Wilhering, die nächstfolgende stammt von dem Emmeramer Dionys Menger und hat sich in Cod. lat. Mon. 14892 erhalten. Die Abschrift Mairhofers kenne ich nur aus der Kopie von P. Cölestin Schwarzwalder, jetzt Cod. lat. Mon. 14970, saec. 17. Vgl. meine Abhandlung: Roman. Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg (Zeitschr. f. chr. Kunst 1902, 208).

10) Ich wurde auf den Band aufmerksam gemacht und dadurch zu der hier vorliegenden Studie angeregt durch den ersten Herrn Bürgermeister von Regensburg, Hermann Geib, der sich in kurzer Zeit um die kunstgeschichtlichen Altertümer Regensburgs, sein Rathaus, dessen Sammlungen, die kostbaren Gobelins daselbst etc. die größten Verdienste erwarb. Die Erlaubnis zu photographischen Aufnahmen aus dem Kodex wurde mir von ihm bereitwilligst gegeben, wofür hier der verbindlichste Dank gesagt sei.

11) Herr Dr. Fr. X. Haberl hatte die Güte mir darüber folgendes mitzuteilen: »Dieses zweiteilige, vierstimmige Motett steht zuerst in der Sammlung von Bugelhat (1538), gedruckt zu Ferrara, und hat den Jachet von Mantua zum Verfasser, wurde 1540 in die Motettensammlung von G. Forster, gedruckt bei

Johannes Petrus in Nürnberg, aufgenommen, auch (1555) in den dritten Band der Evangelia, gedruckt bei Montanus und Neuber in Nürnberg und zuletzt (1564) im Thesaurus (5. Bd.) ebenda gedruckt."

12) Die Motetten Orlandos in dem Kodex, deren Katalog Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1865, 138, mitteilt, lassen sich mit Ausnahme des sechsstimmigen Exaltabo te Deus meus an der Hand von R. Eitner, Chronol. Verzeichnis der gedruckten Werke von H. Leo Hasler und Orl. Lassus, Berlin 1874, sämtlich vor 1567, dem Entstehungsjahre des Regensburger Kodex, als gedruckt nachweisen. Die drei fünfstimmigen Messen des Kodex: Susanna, Veni in hortum, Entre vous filles scheinen damals nur handschriftlich existiert zu haben.

13) Nagler, Künstlerlexikon 7, 26.

14) Das Widmungsschreiben Orlandos an Mairhofer abgedruckt bei Mettenleiter a. a. O., S. 137 f.

15) Der Stein ist im westlichen Querschiff der Abteikirche noch vorhanden. Die Inschrift bei Zirngibl, Epitaphia, Nr. 104.

16) Bayer. allg. Reichsarchiv, Kloster St. Emmeram zu Regensburg, Fasz. XVII, Nr. 23. Vgl. Corn. Will, Der Kurfürstenbrunnen im Hofe des fürstl. Thurn- und Taxisschen Schlosses St. Emmeram zu Regensburg, Verhandlungen d. hist. Ver. v. Oberpfalz und Regensburg 55 (1903), 235. Will beabsichtigte die Herausgabe dieser Rechnung. Ein zweites kalligraphisch ausgestattetes Exemplar derselben scheint ihm entgangen zu sein. Es befindet sich in der Regensburger kgl. Kreisbibliothek unter Rat., Ep. et cl., Nr. 227, und trägt auf dem Einband den Titel: Thurn Buech. Das Titelblatt lautet: Verzaichnis der gepew so | der Hochwürdig in Gott | vatter vnd herr herr Am | brosius Abbte zu Sanct | Haymeram in Regenspurg | mein genediger herr in Ir | gnaden Regierung mit | gotlicher gnaden glück | lich vollendet hat. Zu Irer gnaden Ewiger ge | dechtnus erpauet vnnd | beschrieben ist Anno | 1580.

17) Ich vermag diesen Baumeister nicht weiter nachzuweisen. Auch Herr Konservator Dr. G. Hager vom Nationalmuseum in München ist er bisher nicht begegnet.

18) Vgl. G. v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark, Stuttgart 1900, 147.

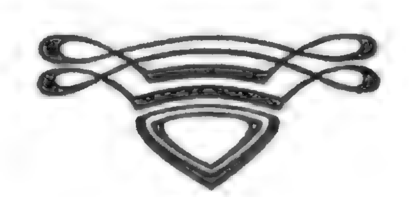
19) Eine unter dem Kreuze, unmittelbar vor dem knieenden Abte angebrachte Inschrifttafel hat den Text:

> Qui pro me tantos voluisti ferre dolores
> Propitius .. ruo sis bone christe tuo.
> Ambrosius secundus Ratisponensis Dei et Apostolicae sedis gratia abbas fieri fecit.

Eine größere unter dem Relief eingelassene Inschriftkartusche enthält die Verse:

> Qui stas ante crucem, Christum venerabere lucem.
> Fert mala tanta Deus, non tamen ipse reus.
> Spina caput cingit, sanguis pia tempora pingit,
> Ossa cruore madent, vulnere membra scatent.
> Attamen haud istum, qui pendet ab arbore Christum,
> Sed cole quem per eum signat imago Deum.

20) Vgl. C. Will, Der Kurfürstenbrunnen etc. a. a. O., S. 236.



Tafel 1



Glockenturm von St. Emmeram in Regensburg



Kaiserbrunnen im Schloßhof von St. Emmeram in Regensburg



Titel= und Widmungsblatt der Cantiones sacræ



Erste Notenseite der Cantiones sacræ

Musikkodex im Besitze der protest. Wohltätigkeitsstiftungen in Regensburg

Karl Georg Bockenheimer

Die Mainzer Geistlichkeit während der ersten französischen Herrschaft am Rhein 1792–93

32

Die Mainzer Geistlichkeit während der ersten französischen Herrschaft am Rhein 1792–93

Von Karl Georg Bockenheimer in Mainz

Kaum war nach Mainz die Kunde gedrungen, der französische General Custine wäre am 29. September 1792 von Landau aufgebrochen, um Speier, Worms und Mainz zu überfallen, so verließen mit dem Kurfürsten, mit der Regierung und mit dem Hofe auch die zu diesem gehörigen Mitglieder der »höheren« Geistlichkeit in wilder Flucht die bedrohte Stadt Mainz. Hatte nun auch der Weggang der Kapitulare und der Domizellare keine merkliche Störung der gottesdienstlichen Verrichtungen zur Folge, weil die flüchtigen Herren keine Priester waren, so fehlte es doch den zurückgebliebenen Gliedern der sog. »Sekundärgeistlichkeit« in den bevorstehenden schweren Zeiten an den erforderlichen Weisungen ihrer Vorgesetzten. Auf sich selbst angewiesen, hat die niedere Geistlichkeit nach dem Einzuge der Franzosen in Mainz (22. Oktober 1792) unter den schwierigsten Verhältnissen ihre Pflichten gegen die Kirche und gegen das Gemeinwesen so getreu erfüllt, daß ihr Beispiel von großem Einfluß auf die Haltung der Mainzer ward. Aus den Bürgerkreisen hervorgegangen und mit diesen aufs innigste verwachsen, hat sie ihrer Bezeichnung als »bürgerliche« Geistlichkeit alle Ehre gemacht.

Nach den ersten Kundgebungen des französischen Generals hatte das von dessen Truppen besetzte Land vorerst eine Änderung seiner Verfassung nicht zu erwarten. Wie die Beamten, so wurden auf eine Anfrage des erzbischöflichen Vikariats auch die Geistlichen bedeutet, die ihnen obliegenden Verrichtungen fortzusetzen. Als ein Zeichen besonders wohlwollender Gesinnung faßten die Pfarrer die an die Soldaten gerichtete Weisung auf, dem sonntäglichen Gottesdienste beizuwohnen. Als aber, wie z. B. in St. Ignaz, ein besonderer Gottesdienst für die Soldaten eingerichtet war, merkten die Pfarrer alsbald die Anschauungen der neuen Besatzung in religiösen Dingen kennen. Es ließen nämlich nach einer Meldung des Pfarrers Turin von St. Ignaz die Soldaten während des Gottesdienstes ihr »Ça ira« ertönen und am Schlusse der Kirche die Marseillaise erklingen, was dem würdigen Geistlichen als »wahre Sauerei« vorkam.

Die beruhigenden Versicherungen des französischen Generals waren, wie es sich bald herausstellte, nicht ernstlich gemeint gewesen, indem schon in den ersten Tagen der neuen Herrschaft damit begonnen wurde, alle Mittel in Bewegung zu setzen, um die Mainzer zur Annahme der französischen Verfassung zu bewegen. Auch der Geistlichkeit zeigte der General bald ein anderes Gesicht. Nach dem Umsturze des Thrones in Paris und nach den scheußlichen, im September, namentlich an Geistlichen, verübten Morden würde der dem Adelsstande angehörige und darum den Jakobinern nicht genehme General bei allzu freundlicher Behandlung der Geistlichkeit in den Ruf eines »Aristokraten« geraten und des Verrats an der Freiheit verdächtig geworden sein. Einer besonderen Rücksichtnahme auf die Geistlichkeit wirkte auch die Umgebung

des Generals entgegen. Seine Berater in politischen Dingen und namentlich in Angelegenheiten des besetzten Landes war sein Schriftführer, der von Haß gegen die Geistlichkeit erfüllte protestantische Professor Dr. Georg Böhmer, zuletzt Gymnasiallehrer in Worms, und der ehemalige katholische Geistliche, Professor Anton Joseph Dorsch, der im Jahre 1791 wegen seiner selbst den freidenkenden Oberen bedenklichen Lehren und Äußerungen das Feld seiner Tätigkeit hatte räumen müssen und in Straßburg als bischöflicher Vikar den Revolutionären sich angeschlossen hatte. Beide hatten sich der besonderen Gunst des französischen Generals um deswillen zu erfreuen, weil ihre Meldungen über die Zustände in Worms und Mainz den General zum Unternehmen gegen die genannten Städte wesentlich bestimmt hatten. Nach Mainz zurückgekehrt (4. November) ward Dorsch an die Spitze der neuen, von dem General eingerichteten Verwaltung gestellt, was ihm die willkommene Gelegenheit bot, an der Mainzer Geistlichkeit für früher vermeintlich erlittenes Unrecht sich zu rächen.

Gegen die Geistlichkeit wirkte auch noch die nach dem Vorbilde des Pariser Jakobinerklubs in Mainz errichtete, von dem General unterstützte Gesellschaft »Deutscher Freunde der Freiheit und Gleichheit« (kurzweg »Klub« genannt). Inmitten dieser meist von unzufriedenen Professoren und Beamten geleiteten Gesellschaft fielen regelmäßig die heftigsten Angriffe auf den Kurfürsten und auf dessen Regierung und die ärgsten Verhöhnungen religiöser Dinge. Waren nun auch die Mainzer jener Zeit gerade keine Kopfhänger und keineswegs blind für die Gebrechen ihrer Verfassung und für die Fehler der flüchtig gewordenen Regierung, so hatten sie doch keinen Gefallen an dem undeutschen Gebaren der neuen Freiheitsmänner und an deren bis zum Ekel wiederholten Schimpfereien. Nutzlos waren darum alle Versuche, die weiteren Kreise der Bevölkerung und namentlich die Geistlichkeit für die Sache des Klubs zu gewinnen. Präsident Dorsch selbst unternahm es, bei einigen Geistlichen, die einmal Zurücksetzungen oder Unannehmlichkeiten im Verkehr mit den Vorgesetzten zu beklagen gehabt, für seine Zwecke zu werben. So fuhr er, bald nach seiner Ankunft in Mainz, in einem ihm vom General überlassenen kurfürstlichen Wagen bei dem wegen seines Freimuts und Pflichteifers allgemein verehrten Pfarrer von St. Ignaz Ernst Xaver Turin (geb. am 21. Januar 1738, gest. den 2. August 1810) vor, um diesen zu einer Spazierfahrt abzuholen. Turin hatte sich eines solchen Besuches um so weniger zu versehen gehabt, als er in seiner Eigenschaft als Fiskal früher wiederholt gegen Dorsch hatte auftreten müssen. Wenn ihn Dorsch nichtsdestoweniger aufsuchte, so lag diesem lediglich daran, Turin an sich zu fesseln und auf die Mainzer Eindruck zu machen. Wie es nun bei dieser ohne Erfolg verlaufenen Unterhaltung zuging, hat Turin in seinem Tagebuche in köstlicher Weise niedergelegt. »Der Geck,« so schrieb er, »bildete sich ein, weil ich in Mainz Ursache bekommen habe, zuweilen mißvergnügt zu sein, ich würde die Gelegenheit benützen, an gewissen Leuten meinen Mut zu kühlen und deswegen mich ohne Bedenken auf die französische Partei wenden; er trieb die Narrheit so weit, daß er mir eine französische Bischofskappe versprach. Ich antwortete dem Narren nach seiner Narrheit.«

Wie Turin dachte und handelte die überwiegende Mehrheit der damals sehr zahlreichen Geistlichen des Landes zwischen Worms und Bingen. Unter den wenigen Geistlichen, die sich von der »französischen Partei« umgarnen ließen, benutzten einige die Gelegenheit, um sich ganz den Pflichten ihres Standes zu entziehen. Von der französischen Regierung mit offenen Armen aufgenommen ward der Kapuziner und Kapitular von St. Viktor Nimis, Erzieher der Kinder der Frau von Condenhoven, Notar, Kanonikus Karl Falciola von St. Johann ging unter die Forstbeamten und Vikar Christian Andreas Wolff von demselben Stift wurde später Maire in Winnweiler. Die übrigen kehrten später zur Pflicht zurück.

Hatten die Umwerbungen der Stadtgeistlichen keinen besonderen Erfolg gehabt, so hoffte man mit mehr Glück an die Geistlichen auf dem Lande herantreten zu können. Mit dieser Angelegenheit beschäftigte sich der Klub in der Sitzung vom 11. November 1792, worin ein Mitglied vortrug, es empfehle sich, dafür Sorge zu tragen, »die Geistlichkeit, welche sehr schüchtern gemacht sei, für die fränkische Konstitution zu gewinnen«. Besonders aber müßten, nach des Redners Ansicht, »die Landpfarrer zu diesem Geschäft gebraucht werden«. Es sei darum zu beraten, »wie der Endzweck für die Pfarrer auf dem Lande erreicht werden könne; diese Sache von Wichtigkeit solle man vorderhand einem Ausschusse übergeben, um einen Vorschlag zu machen«. Die Ausbeute auf dem Lande erwies sich aber ebenso mager wie in der Stadt. Das Beispiel des Pfarrers Arand von Nackenheim, der in namenloser Eitelkeit zu den höchsten Stellen heranzukommen hoffte, fand keinen Widerhall bei den Amtsgenossen auf dem Lande.

Als man merkte, daß mit Schmeicheleien nichts zu erreichen war, gedachte man zunächst mit Quälereien den bisher geleisteten Widerstand zu brechen. Es galt, die Geistlichen in den Augen der Regierung und der großen Masse ins Unrecht zu versetzen, indem man Anordnungen traf, die, wie man im voraus wußte, von den Beteiligten nicht befolgt werden konnten. Nach dieser Richtung eröffnete Custine den Reigen, als er in einem Aufrufe »an die unter dem entehrenden Priesterjoche seufzenden Bürger und Bauern des Mainzer Landes« diesen die Berechtigung zusprach, die »Priester und Vorsteher auf die Reinheit ihrer ersten Einsetzung zurückzuführen und alle ganz und gar nicht zum Wesen der Religion gehörigen Mißbräuche abzustellen«. Eine solche Machtvollkommenheit des Volkes in religiösen Dingen genügte aber dem Generale noch lange nicht. Er kündigte nämlich dem Volke noch an, es werde bald berechtigt werden, zur Wahl der Seelenhirten zu schreiten, wobei er sich der Erwartung hingab, die Klugheit der Bürger werde nur solche Männer wählen, die »sich durch ihre Rechtschaffenheit, durch den Adel der Menschenliebe und durch den Eifer des gemeinen Besten vor anderen ausgezeichnet haben«. Nach den Erwartungen des halbverrückten Schulmeisters, der den Aufruf geschrieben, wären so die alten Geistlichen, die sich nicht fügen wollten, mit einem Schlage beseitigt worden, vorausgesetzt, daß das Volk sich zu einer solchen Wahl hergegeben und sich Männer gefunden hätten, dem Rufe des Volkes Folge zu leisten. Einstweilen betrat man den Weg der

Quälereien, als (am 24. November) die neue Verwaltung den Geistlichen auftrug, den Wortlaut der französischen Verfassung an Sonntagen vor der Predigt zur Verlesung zu bringen, was so ziemlich allgemein abgelehnt wurde. Nur Kaplan Arnsberger von Kastel verstieg sich zu einer Lobrede auf die französische Verfassung und zur Herabwürdigung der alten Regierung. Weiter flickte man den Geistlichen am Zeuge, als man in öffentlichen Blättern sie des Verrats an der neuen Regierung verdächtigte, weil sie fortfuhren, das vorgeschriebene Gebet für ihren Erzbischof, den Kurfürsten, zu verrichten. Die Vorstände des Seminars bezichtigte man öffentlich des Ungehorsams, weil sie, entgegen einer erlassenen Weisung, die Seminaristen davon abhielten, den Sitzungen des Klubs beizuwohnen, eine Anzeige, die mit der Aufforderung an die Regierung verknüpft wurde, die widerspenstigen Vorsteher des Seminars zu beseitigen. Merkwürdig war die Art und Weise, wie man die Geistlichkeit dazu bringen wollte, die früher verlangte Anpreisung der französischen Verfassung von der Kanzel herab zu betätigen. Die Verwaltung übersandte zu dem Behufe einen Aufsatz: »Wie gut es die Leute am Rhein und an der Mosel jetzt haben können«, an das Vikariat mit der Auflage, den Geistlichen die Verlesung dieses Aufsatzes von der Kanzel zu befehlen. Unter dem Hinweise darauf, daß Kundgebungen ähnlicher Art nach bisherigem Brauche durch Verlesung auf dem Rathause zur Kenntnis der Bevölkerung gebracht worden seien, lehnte das Vikariat das Ansinnen ab, worauf es auch auf wiederholten Befehl und nach Verhängung einer Geldstrafe beharrte.

Solche Unbotmäßigkeit brachte den Präsidenten Dorsch, der dem Vikariat ohnehin in Erinnerung an frühere Erlebnisse nicht wohl wollte, in helle Wut. Dies äußerte sich zunächst in übelwollenden Entschließungen auf die Beschlüsse des Vikariats, das angewiesen war, die Protokolle seiner Sitzungen der Verwaltung zur Genehmigung vorzulegen. Dann befahl er dem Vikariate, den ihm befreundeten Nimis, den er zum wirklichen geistlichen Rate ernannte, in seine Mitte aufzunehmen. Die Ablehnung dieses Befehls hatte die Auflösung des Vikariats und die Berufung einer neuen Körperschaft zur Folge, worin nur einige Mitglieder der aufgelösten Stelle Platz finden sollten. Als Präsident des neuen Vikariats war der geistliche Rat Schumann bestimmt. »Alle bedankten sich aber und keiner nahm die Stelle an. Die geistlichen Geschäfte hörten also auf und jeder Pfarrer handelte nach seinem Gewissen« (Aufzeichnungen Turins). Eine weitere Rache verschaffte sich Dorsch noch, als er gleich darauf das Privilegium fori für die Geistlichen aufhob, diese in Real- und Personalklagen an die bürgerlichen Gerichte verwies, die nunmehr auch über Verlöbnis- und Ehestreitigkeiten zu entscheiden hatten (10. Januar 1793).

Das gehässige Verhalten des Präsidenten Dorsch war selbst den entschiedensten Republikanern zuwider. In der Klubsitzung vom 10. Januar zog darum der größte Widersacher der kurfürstlichen Regierung und zugleich der glühendste Verehrer der französischen Verfassung, Professor Hofmann, gegen Dorsch zu Felde. Wie aus einem Briefe Sömmerings an den Schwiegervater von Forster, Professor Heyne in Göttingen (siehe Hettner, G. Forsters Briefwechsel mit Sömmering, S. 605), erhellt, warf Hofmann dem

Dorsch nicht bloß Unverstand und Unkenntnis in Verwaltungssachen, ja auch in geistlichen Angelegenheiten vor, sondern enthüllte auch die letzten Gründe der Tätigkeit des Dorsch. Von ungezügeltem Ehrgeiz und von lächerlicher Eitelkeit erfüllt, strebte Dorsch, nach Hofmanns Ansicht, nach nichts geringerem, als nach der höchsten geistlichen Würde. »Denkt er etwa«, so fragte Hofmann, »die Bischofsmütze, die er Erthalen abgerissen, sich aufzusetzen?« Gar manches Anzeichen deutete darauf hin, daß Dorsch ernstlich im Sinne hatte, die Stelle des Mainzer Erzbischofs an sich zu bringen. Bis nun den von Dorsch geplagten Geistlichen die kleine Genugtuung durch Hofmann zuteil wurde, hatten die von der französischen Regierung und von Dorsch abhängigen Blätter der Welt- und Klostergeistlichkeit mit zahllosen Beschimpfungen und Kränkungen gehörig zugesetzt. Durch eine eigene Fügung ward aber der nämliche Hofmann, der im Jakobinerklub den Präsidenten Dorsch wegen seines Verhaltens gegen die Geistlichen so heftig angegriffen hatte, nach kurzer Zeit der Urheber der schwersten Verfolgungen der Angehörigen des geistlichen Standes.

Nachdem nämlich alle Versuche der französischen Gewalthaber und deren Anhangs, die Mainzer zur freiwilligen Annahme der republikanischen Verfassung zu bestimmen, sich als vergeblich erwiesen hatten, hielt man es an der Zeit, auf dem Wege des Zwanges voranzugehen. In Ausführung zweier Dekrete der Nationalversammlung vom 15. bis 17. und vom 22. Dezember 1792 wurden die Bewohner des besetzten Landes aufgefordert, nach vorheriger Ableistung des Eides der Freiheit und Gleichheit zur Wahl von Mitgliedern einer neuen Verwaltung und von Vertretern zu schreiten, die über die Einführung einer freien Volksregierung entscheiden sollten. Trugen die Bürger aus naheliegenden Gründen Bedenken, den ihnen angesonnenen Eid zu leisten, so waren mit noch weit größerem Rechte die Geistlichen veranlaßt, sich der zugemuteten Eidesleistung zu entziehen. Ihnen, sowie den ehemaligen kurfürstlichen Beamten war nicht bloß der Eid auferlegt, treu zu sein dem Volke und den Grundsätzen der Freiheit und Gleichheit, sondern sie hatten auch feierlichst dem Kurfürsten und seinem Anhange und den ihnen bisher zugestandenen Privilegien und Vorrechten zu entsagen. Vergeblich versuchten die Bürger, die Geistlichen und die Beamten, die Regierungsvertreter zum Erlaß oder wenigstens zur Abänderung der Eide zu bestimmen; sie erzielten durch ihre Vorstellungen nur eine größere Hartnäckigkeit ihrer Machthaber, die, durch den Widerstand gereizt, zu den schärfsten Drohungen übergingen. Was für die nächste Zeit zu erwarten stand, das mochte man daraus entnehmen, daß noch vor der Wahl ein hervorragender Mainzer Bürger und die noch in Mainz anwesenden Mitglieder des aufgehobenen Vikariats mit Gewalt aus der Stadt gebracht wurden.

Trotz aller Drohungen bereiteten die am 24. Februar 1793 vorgenommenen Wahlen den Franzosen und Klubisten eine arge Enttäuschung. Von der ganzen Mainzer Bevölkerung hatten etwas über 350 Personen in den Pfarrkirchen, wo sie sich wenig würdig betrugen, sich eingefunden, um nach abgeleistetem Eide zur Wahl zu schreiten. Die aus den Wahlen in Stadt und Land hervorgegangenen Abgeordneten traten am

17. März unter dem Vorsitze des Professors Hofmann zu einem Konvente der freien Deutschen (»Rheinisch-deutscher Nationalkonvent«) zusammen, sagten sich (18. März) von dem Reiche und den Reichsfürsten los und beschlossen (21. März) die Einverleibung des freigewordenen Landes zwischen Speyer und Bingen in die französische Republik.

Die neue, an die Spitze des Freistaates gestellte Regierung, deren Haupt Professor Hofmann wurde, betrachtete es als ihre erste Pflicht, unter Androhung schwerer Strafen die Leistung des Freiheitseides zu verlangen. Da aber auch die neuen Strafandrohungen keinen Erfolg hatten, so schritt man zu einer Zeit, da die deutschen Truppen sich bereits zur Einschließung von Mainz anschickten, zur gewaltsamen Ausweisung der widerspenstigen Bürger aus der Stadt. Schon vor Erlaß der hier in Betracht kommenden Beschlüsse waren am 28. Februar die Benediktiner des Jakobsberges ausgewiesen worden. Ihnen folgten am 5. April die Geistlichen des Peters-, Liebfrauen- und Stephansstiftes und bis zum 21. April der Rest der Geistlichkeit. Nur sieben Geistliche, die den Eid geleistet, blieben in der Stadt zurück.

Auf dem Lande erging es den Geistlichen nicht besser. Pfarrer Faulhaber von Bretzenheim wurde am 25. Februar durch zwei Klubisten unter Beihilfe von französischen Reitern nach Mainz abgeführt, dort in den eisernen Turm eingesperrt und am 27. Februar über die Brücke nach Hochheim gebracht. Den Pfarrer Hoch von Appenheim verhafteten französische Reiter am 27. Februar und brachten ihn nach Mainz, von wo aus er am 28. Februar über die Rheinbrücke verjagt wurde. Bald als Metzger, bald als Bauer verkleidet, schlich er sich vom Rheingau aus in seine Pfarrei ein, um in dringenden Fällen seines Amtes zu walten. Flüchten mußten auch sämtliche Pfarrer des Algesheimer Landkapitels, Pfarrer Chandelle von Bingen und Pfarrer Scheidel von Büdesheim.

Den »geschworenen« Geistlichen wurde es bald unbehaglich in Mainz, als sie die Wahrnehmung machten, daß das Volk mit ihnen nichts wollte zu tun haben. Der Zuspruch der Klubisten konnte sie für die Mißachtung der Gläubigen nicht entschädigen. Es half ihnen auch nichts, als am 14. Mai 1793 die neue Munizipalität sich zu einem Aufrufe entschloß, wodurch die Mainzer aufgefordert wurden, sich »eines gemäßigteren und ehrfurchtsvolleren Betragens gegen die geschworenen Geistlichen« zu befleißigen. Diese wies man an, »Personen, die sich beigehen ließen, die Bürger Geistlichen zu mißhandeln, der Munizipalität anzuzeigen«. Zur Vermehrung ihrer Zahl und ihrer Arbeitskraft veranlaßten die Geschworenen zwei Seminaristen, sich durch den Straßburger »Afterbischof« Brendel weihen zu lassen. Geschützt und gehegt von der Regierung waren die Geschworenen von dieser auch insoferne abhängig, als in deren Hand alles Kirchengut sich befand. Wollte einmal einer der Geschworenen einen besonders feierlichen Gottesdienst abhalten, wie dies Falciola auf Pfingsten 1793 in der Domkirche vorhatte, so mußte er sich an die Munizipalität wenden, um die unter deren Verschluß sich befindenden größeren Monstranzen zur Feier zu erhalten. Die Monstranz wurde dem Falciola auch überlassen zur Abhaltung der Fronleichnamsprozession (30. Mai), der die Munizipalität, die Volksbeamten und die Generalität beiwohnten; Maire

Macke und Prokurator Wattmann hielten den Chormantel, Soldaten mit Gewehr gingen hinter den Venerabile.

Wie sehr die Behörden sich in die Tätigkeit der Geschworenen einmischten, mag auch daraus erhellen, daß die Klosterfrauen, deren Häuser geschlossen wurden, den Befehl erhielten, dem Gottesdienste bei den Geschworenen beizuwohnen. Als Nonnen sich weigerten, diesem Befehl nachzukommen, holten Soldaten die Widerstrebenden ab und führten sie zur Kirche.

Außer der Verjagung ihrer rechtmäßigen Pfarrer und Geistlichen hatte die Stadt noch andere Schädigungen zu beklagen, indem nämlich seit der am 19. Juni 1793 begonnenen Beschießung eine große Zahl gottesdienstlicher Gebäude ein Raub der Flammen wurde. Am Ende der Belagerung (23. Juli) lagen der ehrwürdige Dom und die herrliche Liebfrauenkirche in Schutt. Die zuletzt als militärisches Krankenhaus eingerichtete Franziskanerkirche war eingestürzt, zerstört waren die Dominikanerkirche, die Jesuitenkirche, die St. Albanskirche, Kirche und Kloster der Benediktiner, niedergebrannt außerhalb der Stadt die Heiligkreuzkirche und das Dalheimer Kloster. Kostbare Büchereien waren in Flammen aufgegangen, viele gottesdienstliche Gewänder, Gefäße usw. beschädigt oder in Verlust geraten. Alle Pfarrkirchen waren in einer oder der anderen Weise entweiht worden.

Die kurfürstliche Regierung, die am 25. Juli 1793 die Leitung der Staatsgeschäfte in dem vorher durch die Franzosen besetzten Landesteile wieder übernahm, hätte allen Anlaß gehabt, nach den schweren über Mainz und über die Umgegend hereingebrochenen Schädigungen bei Wiederherstellung der Ordnung mit kluger Mäßigung gegen diejenigen zu verfahren, die während der Herrschaft der Franzosen an dem Treiben der Republikaner sich beteiligt hatten. Leider kehrten viele der ehemaligen Würdeträger in die Heimat zurück, ohne aus den vorausgegangenen Ereignissen die rechten Lehren gezogen zu haben. Härter als sie es meist verdient hatten, wurden die der Regierung in die Hände gefallenen deutschen Republikaner und die geschworenen Priester behandelt, unter denen doch mancher ein Opfer der Verführung der rechtzeitig entschwundenen Rädelsführer geworden war. Auch den Gläubigen, die Ehen vor den geschworenen Priestern geschlossen, diesen gebeichtet oder sonst deren Dienst in Anspruch genommen hatten, brauchte man nicht in dem Maß das Herz schwer zu machen, wie es nunmehr geschah, denn auch hier war nicht alles auf bösen Willen zurückzuführen. Zum Glück kannten die in die Heimat zurückgekehrten Geistlichen ihre Gemeinden genau genug, um diesen mit dem entsprechenden Rat zur Seite zu stehen.

Es dauerte nicht lange, so brachen neue Prüfungen über die Stadt Mainz und deren Umgebung herein durch wiederholte Einfälle und Belagerungen französischer Truppen. Dieser Not, zugleich aber auch der kurfürstlichen Regierung wurde ein Ende gemacht, als in den letzten Tagen des Jahres 1797 die Franzosen zum zweiten Male, diesmal zu längerem Aufenthalt, in Mainz einzogen. Wiederum war die »bürgerliche« Geistlichkeit ohne jede Leitung von oben auf sich selbst angewiesen und wiederum, diesmal auf längere Zeit, unter noch schwierigeren Verhältnissen hat sie ihre Schuldigkeit in vollem

Maße getan und getreu an der Seite der geplagten Bürgerschaft ausgeharrt. Erst im Herbste 1802 kam wieder Ordnung in die durchaus verfahrenen geistlichen Angelegenheiten, als der für die Diözese Mainz bestellte Bischof Ludwig Colmar (geb. zu Straßburg am 22. Juni 1760, gest. zu Mainz am 15. Dezember 1818), am 27. August in Paris geweiht, am 3. Oktober 1802 in der St. Peterskirche in sein Amt eingeführt wurde. Der neue Oberhirte, der einst als junger Priester zur Zeit der blutigen Verfolgungen der Gläubigen der Heimat unter steter Todesgefahr der Erfüllung seiner Pflichten obgelegen, ward den Geistlichen seines Sprengels ein Muster treuester Hingabe an die Pflichten des Amtes. Mochte im Anfange mancher im Hinblick auf die von den adeligen Würdeträgern einst entfaltete Pracht den einfachen, anspruchslosen Bischof als »Bettelmann« betrachten, so kam doch bald die Zeit, die dem für seine Herde besorgten Bischof, dem wahrhaft apostolischen Manne, die verdiente Anerkennung und Verehrung verschaffte.



Julius Lessing

Die Grabtafel des Erzbischofs Albrecht II. von Mainz

33*

Die Grabtafel des Erzbischofs Albrecht II. von Mainz

Von Julius Lessing in Berlin

Die Bronzetafel, deren Abbildung wir dieser Festschrift einfügen, ist bisher noch nicht nach dem Original veröffentlicht worden. Daß dies geschehe, ist ein persönlicher Wunsch des Jubilars. Aber mir, der ich mich freudig als Schüler des trefflichen Mannes bekenne, bleibt hierbei nicht viel zu tun übrig. Niemand Geringerer, als Friedrich Schneider selbst, hat bereits 1876 über diese Platte gearbeitet, von der er einen Abklatsch aufgefunden hatte.[1]) Was Schneider auf dieses Dokument hin folgerte, hat sich bei der Untersuchung des Originals durchweg als richtig erwiesen, hinzuzufügen ist nur wenig.

1) Friedrich Schneider, Künstler und Kunstwerke der Renaissance in Mainz. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine. Darmstadt 1876, Nr. 7, S. 53.

Ein Abklatsch, den Friedrich Schneider 1876 in voller Größe veröffentlichte, ist — nach einer persönlichen Mitteilung von Schneider — von dem Graveur Lindenschmit, dem Vater des Schöpfers des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, gefertigt worden. Man nahm an, daß dies 1801 geschehen sei, als die Franzosen den Dom ausleerten. Von der Öffnung des Grabes Albrechts II. wußte man bisher nichts Bestimmtes, man weiß auch nicht, wie viel von der gewiß prächtigen Ausstattung noch in der Gruft vorhanden sein mag. Daß die bronzene Grabtafel sich im Kunstgewerbe-Museum in Berlin befinde, hat Schneider erst 1877 durch Bergau erfahren. Dorthin war sie mit den Beständen der ehemaligen Kunstkammer gelangt, in deren Verzeichnissen sie 1825 zum ersten Male erwähnt wird, ohne weitere Angaben über den Erwerb. Nun fand ich in Konvoluten alter Papiere der Kunstkammer einen Brief aus Wien vom 16. März 1815, gezeichnet Albrecht (wohl ein Hofbeamter) an den Direktor der Kunstkammer, Henry, in diesem heißt es:

.... ich fand diese Tafel bei einem Kunsthändler. Dieser sagte, daß er sie schon zu der Zeit von einem französischen Offizier in Mainz gekauft, als die Franzosen zum ersten Male dort gewesen also (wenn ich nicht irre) im Jahre 1792 und daß der französische Offizier ihn versichert, wie er selbst sie von einem Sarge aus der Churfürstlichen Gruft, die damals ausgeraubt worden, abgerissen habe. ..... ich zeigte sie S. M. dem Könige und kaufte sie auf allerhöchsten Befehl für 20 Stück Dukaten, sie soll in der Kunstkammer aufbewahrt werden....

Ein weiteres wird sich also schwerlich ermitteln lassen.

Über die Tafel sind wir zunächst durch das Testament des Erzbischofs Albrecht[1]) unterrichtet, 1540 verfügt er, in welcher Weise im Dome zu Mainz sein Epitaphium und die Platte über der Gruft hergestellt werden sollen. Beide sind noch im Dome vorhanden, die Platte ist später an der Wand aufgerichtet worden. Es folgt dann im Testament die Bestimmung, daß herzustellen sei

auch von bleyen tafeln dieses inhaldts
(folgt die Inschrift)
in den sark eingelegt werden sollen

1) May, Erzbischof Albrecht von Mainz, München 1875, Band II, S. 516.

Dieses ist die in Berlin befindliche, hier abgebildete Tafel, die allerdings nicht in Blei, sondern in Bronze hergestellt ist. Die ursprüngliche Vorschrift entspricht der alten Sitte; auch in den Kaisergräbern in Speier waren die Grabtafeln von Blei. Eine solche Tafel lag im Sarge unter dem Haupte des Beigesetzten, um für alle Fälle die Person des Bestatteten festzustellen. Solche Tafeln mußten zumeist in kürzester Zeit gefertigt werden, was nicht in Bronze, wohl aber in Blei tunlich war. Da Albrecht II. 1540 die Herrichtung des Grabes bestimmt hatte, war es bis zu seinem Tode 1545 möglich, die Tafel in edlem Material kunstvoll zu gestalten, für die Zahlen waren Blöcke stehen gelassen, die bei dem Tode nicht, der Schrift entsprechend, ausgemeißelt, sondern nur graviert wurden.

Die Inschrift war genau die im Testament vorgesehene, die kleinen Abweichungen gegen den von May a. a. O. veröffentlichten Text kommen wohl auf Ungenauigkeit der Abschrift des letzteren.

Die Ausführung ward dem Glockengießer und Büchsenmeister in Frankfurt a. M. Conrat Gobel übertragen. Daß dieser der Meister unserer Tafel war, hatte schon Friedrich Schneider[1]) als höchst wahrscheinlich angenommen, da sich gleiche Zieraten auf der Grabtafel und auf Glocken befinden, die Gobel mit vollem Namen bezeichnet hatte. Gobel hat auch auf der unteren Leiste der Platte seine Buchstaben C G angebracht. Dieser Punkt ist also erwiesen.

1) Friedrich Schneider, Conrat Gobel, Gießer zu Frankfurt, Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 1877, Bd. VI, S. 416.

Es bleibt die Frage offen, wie weit Gobel der Künstler dieses sehr reizvollen Werkes oder nur der Gießer war. Es ist das gewöhnliche Verfahren der Zeit, daß der Gießer den Auftrag erhält und dieser einen Modelleur, der als freier Künstler und nicht als Geselle der Werkstatt arbeitet, mit der Ausführung des Modells beauftragt. Hierbei kann der Gießer von vorhandenen älteren Modellen mancherlei verwenden, ohne sich in künstlerischer Richtung einem Vorwurf auszusetzen.

Aus den von Schneider a. a. O. beschriebenen und abgebildeten Glocken geht deutlich hervor, daß Gobel für solche Zwecke einen Vorrat italienischer Modelle besaß, die wir jetzt Plaketten zu nennen pflegen. Es war im 16. Jahrhundert eine in Italien reich ausgebildete Industrie, von kleinen Schmuckreliefs Bronzeabgüsse herzustellen, die als Modelle in die Werkstätten der Kunsthandwerker wanderten, solche Plaketten wurden augenscheinlich zu diesem Zwecke hergestellt, gerade so, wie die Ornamentstiche der deutschen Kleinmeister, oder sie wurden vorhandenen Werken entnommen, kleinen Schmuckgeräten, den Kristallschnitten eines Valerio Vicentino, antiken Münzen u. dergl. Gobel hat auf seinen Glocken derartige Plaketten ganz kritiklos verwendet, sowohl in Bezug auf Maßstab als auf Darstellung: Der Raub des Ganymed!

Für unsere Tafel war die Größe zunächst durch die Zweckbestimmung gegeben, sie ist 0,225 cm hoch und 0,365 cm breit. Sie war nicht bestimmt, aufrecht auf dem Sarg zu stehen, da sie an der Unterkante keine Bohrlöcher zur Befestigung hat, sondern war, wie das Testament es besagt, in den Sarg eingelegt und hier ist die einzig denkbare Stelle unter dem Kopfe des Beigesetzten, als eine Art von Kissen. Wir finden die

Kissen auf nahezu allen Grabplatten, auf denen der Beigesetzte ruhig liegend dargestellt ist; gar nicht selten sehen wir ein größeres Pfühl, das auch den Nacken stützt und darauf ein kleines flaches Kissen nur für den Kopf.

Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir uns hieraus die eigentümliche Form der Tafel erklären, die, an den Seiten leicht eingezogen, mit vier spitzen Ecken, an die Form eines Kissens erinnert. Daß man ein Kissen nicht naturalistisch nachgeahmt, sondern daß man immer noch die monumentale Form einer Bronzetafel gewahrt hat, spräche noch ganz besonders für den guten Geschmack des Modelleurs.

Auf der Schriftseite erkennt man mit Sicherheit, daß der Modelleur in Holz geschnitten hat: ein Formstecher. Die Schrift würde bei einem Modellieren in Masse, sei es Wachs oder Gips, niemals diese kantige Schärfe erhalten haben. Die Schrift ist mit ausgezeichneter Sicherheit und Wirksamkeit angeordnet. Die Ecken sind mit leichtem Rankenwerk gefüllt, durchaus in der Art des Rankenwerks in den Giebeln und auf der rückseitigen Schmuckfläche. Wir haben also das einheitliche Werk eines Künstlers vor uns. Dem widerspricht nicht die Verwendung einzelner älterer ornamentaler Modelle.

In dem flachen Giebel ist für das Medaillonporträt innerhalb des Rankenwerkes ein kreisrundes Feld ausgespart. Die Medaille selbst ist der Nachguß der 1527 von Heinrich Rietz gearbeiteten Medaille mit dem Wahrspruch Dominus mihi adjutor quem timebo Aetatis XXXVII.

An beiden Schmalseiten der Tafel sind zierliche freigearbeitete Ansätze, in der Mitte ein Rundfeld, nach oben und unten zwei Delphine. Für das Rundfeld ist eine italienische Plakette direkt benutzt, das Medusenhaupt mit den beiden Putten existiert in verschiedenen Varianten (eine derselben im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, abgebildet bei Bode, Bronzen der christlichen Epoche 779), sie gilt als ein Werk des italienischen Bildhauers Moderno aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Beide hier eingefügte Stücke, die Porträtmedaille und das Medusenhaupt, hat Gobel auch auf seinen Glocken benutzt (Schneider a. a. O., Tafel 3–6). Die Modelle gehörten also zum Inventar der Gußwerkstatt und erweisen also, wie der betreffende Formenstecher im Zusammenhange mit dieser gearbeitet hat.

Die Kehrseite der Grabtafel mit ihrem reichen ornamentalen Schmuck läßt sich in ihrer eigentümlichen Anordnung nicht mit absoluter, aber doch mit ziemlich großer Sicherheit erklären.

Das Giebelfeld ist in seinem Rankenwerk eine direkte, durch Abformen hergestellte Wiederholung des andern Feldes. Statt des Porträt-Medaillons haben wir hier das Wappen des Erzbischofs, nach einem besonders gearbeiteten oder einem älteren Modell und rücksichtslos über die Ranken gelegt; die Schnüre des Kardinalshutes waren im Modell sogar aus Hanfschnüren gedreht, die Quasten wieder in einer Masse angesetzt.

Die Hauptfläche ist mit einem sehr reichen Rankenwerk belegt, eine ganz herrliche Arbeit, die an venezianische Ornamente erinnert, aber doch deutsch in der Formenbehandlung. Wie die Ornamentschafte aus der Mitte der Seiten herauswachsen, zeigt,

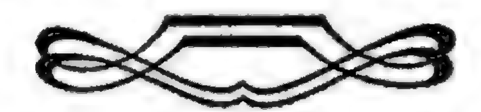
wie der Künstler mit vollem Bewußtsein die Fläche als eine liegende und nicht etwa als eine steigende behandelt hat: das Kissen.

In der Mitte der Tafel ist eine figurale Darstellung, eine Tafel mit der Grablegung Christi; dies ist aber keine selbständige Arbeit, sondern die Abformung einer häufig vorkommenden italienischen Plakette, welche dem Moderno zugeschrieben wird (u. a. auf einer Kußtafel im Berliner Kaiser Friedrich-Museum Nr. 746, bei Bode, Bildwerke der christlichen Epoche, Tafel 40, eine ganz verwandte bei Molinier, Les plaquettes, Nr. 172).

Es würde nichts Auffallendes haben, wenn bei dem Auftrage der Modelleur diese Plakette erhalten hätte, um sie als Mittelstück der Ornamentseite zu verwenden. Dies ist aber augenscheinlich nicht geschehen. Die Plakette ist rechteckig; es hätte nicht die mindeste Schwierigkeit gehabt, die Ornamentranken so zu führen, daß sie eine entsprechende rechteckige Fläche frei ließen, jetzt aber umschließen die Ranken ein kreisrundes Mittelfeld; man sieht dies nicht nur in der Zeichnung, sondern am Original auch in einer hervorstehenden Kante. In einer solchen Form und ohne das Relief war das Modell beim Formstecher bestellt, in der Gußhütte abgeliefert und im Sandkasten abgeformt. Erst in diesem Stadium wurde das vorhandene Plakettenmodell in den Formsand eingedrückt, ein nachträglicher flüchtiger Zusatz, wobei die unteren Ecken der Plakette verloren gingen und nicht einmal die Richtung völlig scharf ist. Bei genauer Untersuchung, bei welcher mich der Leiter der Fachklasse des Museums, Professor Rohloff, freundlich unterstützte, ließ sich dieser Prozeß sicher erkennen; der Grund des runden Mittelfeldes stammt nicht glatt von einer Modelltafel her, sondern ist mit einem Pinsel zurechtgestrichen, die Spuren der hier beim Formen angewendeten Stützen sind noch rechts und links vom Modell erhalten.

Man muß sich fragen, zu welchem Behufe hatte der Formstecher das runde Mittelfeld auszusparen gehabt? Man könnte denken, daß es die Absicht war, hier eine köstliche Platte aus Silber oder Gold einzusetzen. Wahrscheinlicher ist mir, daß hier der Grundgedanke des Kissens zum Ausdruck kam und daß hier ein rundes Polster aufgesetzt werden sollte, auf welchem der Kopf der Leiche auflag. Dann hätte der Gießermeister kurz vor dem Gusse noch den Einfall gehabt, die leere Fläche mit einem der bei ihm vorhandenen Modelle zu schmücken, was weder mit Mühen noch Kosten verknüpft war. Die Größe der Fläche 0,095 m würde für ein derartiges Polster hinreichen, völlig geeignet ist der Gegenstand des Reliefs, die Grablegung, ebenso die Flachheit der Reliefbehandlung. Das kleine runde Kissen, vielleicht reich mit Stickerei versehen, konnte ohne weiteres hier aufgelegt werden.

Auf diese Weise erklären sich scheinbare Widersprüche der Komposition ohne Rückstand, wir dürfen diese Tafel nicht nur als historisches Monument, sondern als geistvolle Lösung einer ganz eigenartigen künstlerischen Aufgabe zu betrachten haben.




ALBERTVS: MISERACIONE: DIVINA: SACRO-
SANCTAE: ROMANAE: ECCLESIAE: TITVLI: DI-
VI: PETRI: AD: VINCVLA: PRESBITER: CAR-
DINALIS: LEGATVS: NATVS: SANCTARVM
SEDIVM: MOGVNTINEN: ET MAGDENBVR-
GEN: ARCHIEPISCOPVS: PRIMAS: GERMANIAE
SACRI: ROMANI: IMPERII: PER: GERMANIAM:
ARCHICANCELLARIVS: PRINCEPS: ELECTOR: AD-
MINISTRATOR: ECCLESIAE: HALBERSTATENSIS:
MARCHIO: BRANDENBVRGENSIS: STETINEN: PO-
MERANIAE: CASSVBORVM: SCLAVORVM: DVX
BVRGGRAVIVS: NVREMBERGEN: AC RVGIAE
PRINCEPS: SEDIT: ANNOS: XXXI MENSES:
VIII DIES: XIIII OBIIT: ANNO DOMINI: MIL-
LESIMO: QVINGENTESIMO: XXXXV ETATIS
VERO SVE: LV CVIVS: ANIMA: CVM: CE-
TERIS: CHRISTI: FIDELIBVS: REQVIESCAT
IN: SANCTA: PACE: AMEN



Grabtafel des Kardinals Erzbischofs von Mainz Albrecht II. von Brandenburg † 1545.

Gegossen von Conrat Gobel in Frankfurt a. M. 1540. 23 ctm hoch, 36,5 ctm breit.

Jetzt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum Berlin.

Philipp M. Halm

Das Stiftergrab des Klosters Seeon

Das Stiftergrab des Klosters Seeon

Von Philipp M. Halm in München

Mit drei Tafeln nach Zeichnungen von Peter Halm in München

Weltabgeschieden, eine gute Stunde nördlich des Chiemsees, liegt auf dem schilfumrauschten Eiland eines kleinen Seegewässers, unter Bäumen fast bis zum Dache versteckt, das ehemalige Benediktinerkloster Seeon, das seine Stiftung im 10. Jahrhundert auf einen Pfalzgrafen Aribo I. zurückführt. Dem Grabmal dieses Stifters haben die kunstgeschichtlichen Handbücher bisher nicht eine Silbe gewidmet, und selbst die Lokalliteratur nahm sich erst vor wenig Jahren dieses hervorragenden Werkes mittelalterlicher Bildnerei mit größerem Interesse an, ohne jedoch die Schönheit und Bedeutung des Werkes zu erschöpfen.[1]) Der Versuch, weiter in diese einzudringen, sei hiermit gewagt.

Das Seeoner Stiftergrab, eine mächtige Tumba von rotem Untersberger Marmor, gehört nicht dem 10. Jahrhundert an, sondern ist erheblich jünger. Zwei Inschriften besagen uns, daß ein kunstsinniger, von Dankbarkeit und Pietät beseelter Abt, Simon Farcher, zwischen den Jahren 1395 und 1400 das Hochgrab errichten ließ. Da steht es an der Schwelle zweier Jahrhunderte als ein alles Gleichzeitige in weitem Bering an Kraft und Schönheit hoch überragender Markstein. Die altbayerische Grabplastik seiner Zeit weiß ihm nichts Ähnliches zur Seite zu stellen.

Einst in einem Winkel der Klosterkirche gegen Westen aufgestellt, ließ es am 12. August 1638 der kunsteifrige Abt Honoratus Kolb in die Mitte des Münsters versetzen. Im Jahre 1818 verwies man es in die westliche Ecke des südlichen Seitenschiffes, um es schließlich in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Barbarakapelle nördlich der Vorhalle aufzustellen. Dort muß es der Kunstfreund hinter hohem Gitter im Dämmerlichte suchen und harren, bis für kurze Zeit durch das Westportal der Kirche ein günstiger Sonnenstrahl fällt, der spärliche Hellung über das mächtige prächtige Denkmal gießt.

Auf hohem einfach profilierten Sockel erhebt sich die Tumba, deren beide Längsseiten durch je fünf und deren Kopf- und Fußwand durch je zwei wenig geschweifte Spitzbogenarkaden belebt werden. Die Bogenfelder der Längsseiten füllen schräg gestellte Wappen mit Ausnahme der mittleren Arkade der jetzigen Vorderwand, unter der das Bildnis eines Abtes mit Pedum und Missale steht. Zu seinen Füßen liegt sein Wappen, diesem gegenüber sitzt ein Hündchen, den Kopf nach dem Abte wendend. Auf einem breiten zweizeiligen Schriftband liest man mit Auflösung der Abkürzungen: Simon abbas dictus varcher fundator huius operis 1395. Wesentlich reicher als die Längsseiten sind die Schmalseiten behandelt. Über der eigentlichen Tumba ladet weit die Deckplatte aus. Im Felde stellt sie in Hochrelief den Stifter Aribo dar. Voll gerüstet mit ornamentierter Brust, cingulum militare, Kettenpanzer, Beinschienen und Eisenschuhen und mit einem straff um die Schulter gezogenen Mantel ruht er auf

reichgezattelter Decke. Sein ernstes Haupt lagert auf einem Kissen, die Füße setzt er auf einen Löwen, die eisenbeschuhten Hände halten Lanze und Schwert. An die Schräge der Deckplatte schmiegen sich sechs Prophetenfigürchen, vier an den Ecken, zwei an den Längseiten. Jene legen ihr Haupt auf ruhende Löwen und stützen den Unterkörper noch mit Polstern, diese lehnen ihren Rücken an Adler. Jeder der Propheten trägt ein Band mit einem Psalmenspruch. Am Kopfende der Deckplatte hält ein Engel die Wimpel des Banners. Auf der Schräge der beiden Längseiten liest man: Arybo comes palatinus fundator huius ecclesie — Symon abbas actor huius operis anno domini 1400.

Die Größe des Seeoner Stiftergrabes haben wir wie bei allen altbayerischen Hochgräbern nicht in dem Gesamtaufbau der Tumba zu erkennen, denn dieser erscheint zumal bei der rein frontalen Besichtigung, zu der die jetzige ungünstige Aufstellung des Denkmals zwingt, zwar verhältnismäßig reich, aber dennoch etwas eintönig, sondern vor allem in der Deckplatte, auf die der Meister den Inbegriff seines ganzen künstlerischen Könnens versparte und verschwendete. Nur schade, daß bei einer Höhe des Denkmals von 1,20 m der Blick das alles nur streifen, aber nicht in vollem Bilde erfassen und genießen kann. Verkürzungen und Überschneidungen trüben es, die Figur ist nicht unter Berücksichtigung dieser angelegt und erfaßt, sondern als ein frontal zu schauendes Werk. Zwar ruht das Haupt des Ritters auf einem weichen Pfühl, aber die Füße sind nicht in Totenstarre untätig ausgestreckt, sondern sie stehen, weich und biegsam sich anschmiegend, auf dem zottigen Löwen. Es ist der gleiche Widerspruch, der uns bei den stehenden Grabplatten begegnet, wenn dort den sicher fußenden, mit offenem Blick uns begegnenden Rittern und Priestern ein Kissen, ein Helm oder ein Buch unter das Haupt geschoben wird; ein Widerspruch, in dem die Grabplastik ganz Deutschlands im 14. und 15. Jahrhundert befangen ist.

Betrachten wir das Bildwerk, wie wenn es an der Wand stünde! Jetzt erst enthüllt sich uns seine Größe, sein Ernst, seine Wucht. In reiner Frontansicht und absoluter Vertikale steht der Stifter vor uns. Die Vertikale der Figur bildet zugleich die Symmetrieachse. Die Umrißlinie der Figur, die Haltung und Funktion der Hände, die Stellung der Füße entsprechen in den beiden Hälften fast peinlich genau. Das mutet altertümlich befangen an; auf ein Versagen künstlerischer Kraft darf jedoch diese Parallelität nicht zurückgeführt werden; selbst das kleine Figürchen des Abtes Simon könnte das Gegenteil bezeugen. Der Meister wollte es so; es war künstlerische Absicht. Die Vertikale der Erscheinung wird noch besonders durch die Geraden der Bannerstange und des Schwertes gehoben. In dieser starren Linienführung ruht nicht zum wenigsten der gewaltige Ernst des Bildwerkes, der unmittelbarer noch aus dem Kopfe des Toten zu uns spricht. Aribos Haupt ist kein Porträt, es konnte keines werden, denn der Pfalzgraf war schon Jahrhunderte tot, als der Meister sein Bild formen mußte. So gab er aus seines Herzens Tiefen ein Idealbild des Stifters, einen mächtigen Kopf mit energisch geformter Nase, einem großen Bart und weitgeöffneten Augen. Eine kühn geschwungene Hautfalte vereint an der Nasenwurzel die stark be-

tonten Augenbogen zu einer ernsten strengen Linie, die in der breiten Stirne noch zweimal nachzittert. Scharfe charakteristische Züge lösen sich auch von den Augenwinkeln und den Nasenflügeln los. Der strenge Ernst des würdevollen Antlitzes wird noch besonders gehoben durch die bis zur peinlich genauen Wiedergabe jedes einzelnen Haares durchgeführte Symmetrie des schön gewellten Bartes und der unter der Mütze vorquellenden Locken und zu gleicher Wirkung führen auch die das Gesicht von den Schläfen bis zu den Bartenden begleitenden reinen Vertikalen. Man erkennt die Absicht des Meisters aus jeder einzelnen Linie. Nicht, daß er es nicht anders hätte machen können, er wollte es nicht anders. Sein Streben ging auf Ruhe, Wucht und Würde. Den mächtigen Pfalzgrafen Aribo, nicht den frommen Stifter wollte der Bildhauer schildern.

Ein Zeugnis dafür, wie der Meister den menschlichen Körper in den wechselnden Funktionen der einzelnen Glieder kannte und wiederzugeben verstand, geben schon die sechs Prophetenfigürchen in ihrer schwierigen Lage auf der Schräge und in den verschiedenartigen Bewegungen und Griffen der Hände. Man muß das Zwangvolle der Aufgabe erwägen und über manche Schwächen hinwegsehen, um das Erreichte voll würdigen zu können. Jedes ist in anderer Haltung gegeben, jedes aber auch im Kopfe individuell vom andern scharf unterschieden; sie wollen nicht nur als dekorative Glieder eines prunkvollen Ganzen, sondern auch in ihrem Eigenwerte geschätzt werden. Das gilt auch von dem reizenden Engel zu Häupten Aribos mit dem edlen Schwunge seiner Pfauenfederflügel.

An der vorderen Längsseite der Tumba steht das Bildnis Simon Farchers, des Seeoner Abtes, der das Werk meißeln hieß. In der allgemeinen Haltung gut bewegt, vermag es in den großen Händen und den etwas groben Gesichtszügen nicht zu befriedigen. Gegenüber den Längswänden der Tumba, in deren Einerlei der Wappenfolge nur die eben erwähnte Figur Farchers einigen Wechsel bringt, erscheinen die Schmalseiten mit reicherem Schmuck bedacht. Bisher hatte man ihre Dekoration nicht eines Wortes für wert erachtet und doch besitzen wir in ihr köstliche Werke der Plastik und Heraldik, denen wir in Altbayern aus jener Zeit nichts Ähnliches an die Seite stellen können. Hier halten je zwei Engel mit vollwangigen munteren Lockenköpfen das bayerische und pfälzische Wappen und Helme mit den entsprechenden Kleinoden. Die Kompositionen fügen sich außerordentlich glücklich in den architektonischen Rahmen und wirken in ihrer symmetrischen Linienführung keineswegs ermüdend. Man lernt einen der reizvollsten Züge des Meisters nicht kennen, wenn man diese in Erfindung und Form gleich lieblichen Gebilde übersieht. Aus der reicheren Ausgestaltung der Schmalseiten, ebenso wie aus ihrer wesentlich eingehenderen Durchführung darf man wohl den Schluß ziehen, daß sie als die eigentlichen Schauseiten gedacht waren.

Wer war der Meister des Werkes? Wohl nennt uns das Grabmal den Namen jenes dankbaren Abtes, der es errichten hieß, Simon Farcher, und die Zeit, in der es entstand – 1395 bis 1400 – aber vergebens sucht das forschende Auge nach dem Namen oder Zeichen des Meisters. Sighart, der verdienstvolle Verfasser der »Geschichte der

bildenden Künste in Bayern«,[2]) der das Grabmal flüchtig erwähnt, berichtet, ein Bildhauer Hans Heider habe es um 110 Pfund Pfennig — an anderer Stelle spricht er von 110 Gulden[3]) — verfertigt. In beiden Fällen vermißt man jegliche Quellenangabe, so daß eingehendere Forschungen nach Richtigkeit der Nachricht, Herkunft des Meisters und ähnlichem mehr bis jetzt ohne irgend einen Erfolg blieben.[4]) Trotzdem mag, solange Sigharts Angaben nicht erschüttert werden, der einmal mit dem Werk in Verbindung gesetzte Namen Hans Heider als der des Meisters des Grabmals beibehalten werden.

Wie aber vermögen wir den Stil des Künstlers mit dem der übrigen Steinplastik Altbayerns in Verbindung und Einklang zu bringen oder sollte der Stil des Werks uns andere Wege weisen?

Hans Heider ist Plastiker durch und durch. Scharf und voll geprägt sind alle Formen, nirgends ist der Ausdruck und die Erscheinung auf eine Andeutung auf eine zeichnende Linie beschränkt, darum herrscht bei ihm ein ausgesprochenes, fast bis zur Freifigur gesteigertes licht- und schattenreiches monumentales Hochrelief. Er beherrscht die Form wie kein anderer seiner Zeit, aber er gibt sie nicht als einen Stempel der Natur, sondern als eine aus dem Realen und Individuellen in das Ideale herausgehobene Übersetzung; unter der jedoch nie die Differenzierung der Charaktere leidet, wie die Propheten- und Engelsköpfe belegen. Sehr bezeichnend für den Stil Heiders sind die feingelenkigen Hände mit ihren Grübchen und Falten und die sorgfältig gesträhnten, an den Enden zu Locken aufgerollten Haare sowie die eigenartige Belebung des Auges durch einen die Pupille andeutenden Ring. Gerade in den letzterwähnten Punkten, der Haarbehandlung und der Pupillenzeichnung, dann in der Fältelung der Gewänder, namentlich bei den Prophetenfigürchen, dann in dem Blattstab der Deckplatte und in der Zattelung der Decke verrät sich aber auch ein der Steinbildnerei jener Zeit durchaus fremder Zug. Unser Meister bringt viel mehr ins Detail, mit unerbittlicher Strenge verfolgt er jede Einzelform. Alle Teile sind so genau und peinlich durchgearbeitet, als sollte auf jedem einzelnen der prüfende Blick des Beschauers ruhen dürfen, alles ist für die Nähe berechnet und will besehen werden wie die feine Ziselierung eines Reliquienschreins. Und in der Tat, der Stil ähnelt in der auffallendsten Weise der Metalltechnik, namentlich den Treibarbeiten des späten 14. Jahrhunderts. In ihnen finden wir die genauen Parallelen für die Haar- und Bartbehandlung wie z. B. an der Reliquienbüste des hl. Cornelius in Cornelimünster[5]) vom Ende des 14. Jahrhunderts oder an der Reliquienbüste aus Kloster Niedervichbach von 1340;[6]) es ist dieselbe exakte symmetrische Frisur mit den hier mit dem Punzen — dort mit dem Meißel gezogenen Einzelhaaren der säuberlich auseinander gehaltenen Strähnen und den knopfartig herausgetriebenen Lockenenden. An den Reliquienbüsten finden wir ferner fast als stehende Regel die Ringzeichnung der Pupillen und die scharfkantig herausgearbeiteten Augenbogen und Wimpern. Die Gewänder, namentlich die der Prophetenfigürchen zeigen gleichfalls unverkennbar den Charakter der Metalltreibarbeit in den scharfgratigen Falten mit den glatten Zwischenflächen, den bewegten und häufig wie Goldblech geknitterten Gewandsäumen. Es bestände keine Schwierigkeit, wollte man irgend ein Teil der

Deckplatte in Metall treiben lassen, denn das kundige Auge sieht jeden Hammerhieb, jeden Punzenzug und -schlag prägnant vorgezeichnet. Aribos ernstes Haupt mit dem strengen Blick und dem streng symmetrischen Haar- und Bartschmuck gäbe eine prächtige Reliquienbüste. Selbst die Löwenfigürchen, für die doch romanische Portallöwen als Vorbilder hätten dienen können, haben in der Artikulierung ihrer Zehen und in den Mähnen weit mehr von Metallgeräten, etwa Aquamanilen oder Räuchergefäßen als von jenen. Die Prophetenfiguren aber ruhen so auf den Löwen und auf den unterlegten Kissen, daß man genau die drei einzelnen für sich gearbeiteten Teile erkennt, aus denen der Goldschmied das Ganze zusammengelötet, geschraubt oder genietet hätte. Müssen wir uns unter Berücksichtigung aller dieser charakteristischen Stileigentümlichkeiten nicht zu der auf den ersten Augenblick unwahrscheinlich dünkenden Annahme bekennen, daß der Meister Hans Heider nicht ein Steinmetz, sondern von Haus aus Goldschmied war. Wo wäre das Werk, aus dem heraus wir das Seeoner Stiftergrab als eine neue Entwicklungsstufe der Plastik erklären könnten. Nicht im Aufbau liegt seine Größe; den kannte die Zeit — wohl auch in Bayern — als Typus; wohl aber in der imposanten Wirkung der Deckplatte mit den bewegten Liegefigürchen und der unbeschreiblich sorgfältigen, nicht das unbedeutendste Detail lieblos verschmähenden Ziselierung. Wo böte in Altbayern oder in den Nachbarländern sich auch nur etwas annähernd Ähnliches? Das Seeoner Stiftergrab nimmt eine Sonderstellung in der altbayerischen Grabplastik ein, die sich nur dadurch erklären läßt, daß sein Meister aus einem, anderen künstlerischen Prinzipien huldigenden Kreise kam. Es würde nicht genügen anzunehmen, daß ihm Goldschmiedearbeiten als Vorbilder vorgeschwebt hätten, sondern man wird durch die ganze eigenartige künstlerische Anschauung und technische Mache gezwungen, in dem Meister einen Metallplastiker und zwar einen routinierten, im Treiben und Ziselieren gleich geübten Goldschmied zu erblicken.

Noch zweier technischer Eigentümlichkeiten ist zu erwähnen. Auffallend ist der Umstand, daß den Augenhöhlen der Tiere, den Löwen und den Adlern, Augen aus dunkelroten leuchtenden Steinen (oder Glaspasten?) eingesetzt waren. Erhalten haben sich diese eigenartigen Zeichen von Naturalismus nur an dem Löwen zu Füßen Aribos und an dem linken Adler. Schon Abt Honorat Kolb, der 1638 das Hochgrab aus einem dunkeln Winkel in das lichterfüllte Mittelschiff versetzen ließ, hat, wie wir weiter unten hören werden, diese Wahrnehmung gemacht. Spricht nun dieses Einsetzen von Halbedelsteinen oder Glaspasten nicht auch wieder für einen Goldschmied?!

Und schließlich verdient noch Beachtung, daß alle Inschriften vertieft eingegraben und mit einer weißen Masse ausgefüllt sind. Daß Stücke andersfarbiger Steine — meist bei Wappenbildern — eingesetzt wurden, begegnet vom 14. bis 16. Jahrhundert nicht selten. Die Herrenkapelle in Passau und der Kreuzgang von St. Peter in Salzburg bieten zahlreiche Beispiele. Die Hervorhebung der Schrift durch weiße Masse aber kennt unser Gebiet sonst nicht.[7]) Denkt man nicht unwillkürlich an Grubenemail?! Und wird die Annahme eines Metalltechnikers durch all diese Einzelheiten und Eigentümlichkeiten nicht zur Gewißheit gesteigert!

Schon aus dem Umstande, daß der kunstsinnige und kunstverständige Abt Honorat — antiquitatis studiosus nennt er sich selbst — dem Denkmale eine seinem Werte würdige Stelle in der Kirche anwies, würde genügen, um zu erkennen, wie hoch er es schätzte. Freilich könnte man aber auch vermuten, daß Gründe der Pietät und Verehrung für den Stifter ihn dazu veranlaßt hätten. Dennoch scheinen nicht so sehr diese als vielmehr künstlerische und historische Erwägungen maßgebend gewesen zu sein, denn wo er in seiner Chronik[8]) des Stiftergrabes erwähnt und dies geschieht ziemlich häufig, bricht er in begeisterte Lobsprüche aus. Marmoreum sepulchrum altum elegantissimum — magnificum opus — opus hoc quantae artis non auditus sed visus iudicat[9]) — nennt er es. Er besieht es sich genau; er beobachtet, daß jede Inschrift »per gypsam rubro marmori infusa«[10]) ist und schätzt die Schönheit und sorgfältige Arbeit mit den Worten: Hoc totum opus ita artificiose formatum est, ut omnes manus digiti ora leonum excausta comprehendi et transiri dignis possint leonum etiam et aquilarum oculi veros habebant et preciosos aliqualiter lapides.[10]) Und schließlich vergleicht er das Werk mit der Kunst seiner Zeit: Hoc sepulchrum marmoreum plane elegantissimum et omnino artificiosum rarum opus est ita affabre sculptum ut artificum ingenia moderna superet et in admirationem rapiat.[11]) Dies Urteil aus einer Zeit, deren künstlerische Anschauung grundverschieden war von jener, in der das Denkmal entstand, würdigte also vor allem die subtile Arbeit. Abt Honorat Kolb hatte 1637 sich selbst ein Epitaph von zwei sehr tüchtigen Meistern, Martin und Michael Ziern[12]), meißeln lassen, ein für seine Zeit vorzügliches Werk, dessen Bedeutung im Dekorativen und Malerischen wie die ganze damalige Plastik liegt. Gerade mit Hinblick auf dieses Werk erscheint das Urteil des Abtes doppelt interessant. Wieviele mittelalterliche Grabmäler fielen dem veränderten Geschmacke des 17. und 18. Jahrhunderts zum Opfer. Hier erhebt sich ein Schöngeist über die Mode und Allerweltsanschauung seiner Zeit hinaus zu einem selbständigen objektiven Kunstverständnis.

Das Stiftergrab von Seeon ist nicht das einzige Werk Meister Heiders. Wir begegnen seinem Meißel noch mehrfach in Seeon, dann in Kloster Baumburg und in Haslach bei Traunstein, keines seiner anderen Werke aber erreicht die glänzende Höhe der Aribo=Tumba. Sie ist sein Meisterwerk, dem ein größeres an die Seite zu stellen keinem gleichzeitigen Grabplastiker Altbayerns geglückt ist.

1) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern 1863, S. 498. Sighart in der »Bavaria« I, 1860, S. 267. Eingehender beschreiben das Werk Riehl und Hager in den Kunstdenkmalen des Königreiches Bayern I, S. 1843. Künstlerische und kunstgeschichtliche Würdigung bei Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, 1902, S. 38.

2) S. 498. 3) Bavaria I (1860), S. 267.

4) Vgl. hier Monatsschrift des Histor. Vereins von Oberbayern 1893, S. 85, und 1897, S. 13.

5) Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902, Abb. 68. 6) Bayer. Nationalmuseum Saal VIII.

7) Es könnte die Frage auftauchen, ob nicht auch an anderen Grabsteinen mit vertiefter Schrift derartige Ausfüllungen vorhanden waren? Bis jetzt konnte ich in Altbayern nicht einen einzigen Fall finden.

8) cod. lat. 1458 und 1459 der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München; ferner zitiert clm. 1458 u. 1459.

9) clm. 1458, pag. 1131, 134, 115. 10) clm. 1458, p. 1131. 11) clm. 1458, p. 1132.

12) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, S. 1848.



Stiftergrab in Kloster Seeon
Deckplatte mit dem Bildnis des Pfalzgrafen Aribo



Stiftergrab in Kloster Seeon

Längsseite der Tumba mit dem Bildnis des Abtes Simon Farcher



Stiftergrab in Kloster Seeon

Schmalseite der Tumba

Alfred Hagelstange

Ein Schriftchen über Zeichensprache von 1532, mit Holzschnitten von Michael Ostendorfer

Ein Schriftchen über Zeichensprache von 1532, mit Holzschnitten von Michael Ostendorfer

Von Alfred Hagelstange in Magdeburg

Bei Durchsicht der reichen Sammlung von illustrierten Drucken des 16. Jahrhunderts, wie sie in der Bibliothek des Germanischen Museums vertreten sind, fiel mir unter Nr. 37790 ein Schriftchen in die Hände, das ob seiner Seltenheit vielleicht weitere Kreise interessiert. Der Titel des kleinen Werkchens, das abgesehen von den Illustrationen nur drei Blatt Text umfaßt, lautet wie folgt: »Abacus at | que vetustissima, veterum | latinorum per digitos manusque nume- | randi (quin etiam loquendi) cōsue- | tudo, Ex beda cū picturis & ima- | ginibus, inuēta reginoburgij | siue ractobonae, in biblio- | theca diui haemerani, | Atque hoc couē- | tu augustali | Reuerendi | Atque doctissimi Domini Lucae bonfij de- | cani patauini secretarij Reuerendissi- | mi Cardinalis Laurentii Campegij | zc. Auspicijs a Jo. Aventino Edita.[1])

Etwas langatmig diese Titelaufschrift, zumal im Hinblick auf den minimalen Umfang des Büchleins selbst. Allein sie hat den Vorzug, daß sie ein ganzes Vorwort ersetzt. Wir erfahren aus ihr, daß es sich in dem vorliegenden Schriftchen um die Wiedergabe eines alten Manuskriptes handelt, das man in der Emmerans-Bibliothek zu Regensburg gefunden hat. Die Urschrift selbst wird auf den Kirchenlehrer Beda zurückgeführt, der um die Wende des 7. und 8. Jahrhunderts lebte. Er gehörte zu den bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit und war, wie seine außerordentlich vielseitige schriftstellerische Tätigkeit beweist, auf allen Gebieten des damaligen Wissens durchaus versiert. Ein Gleiches muß man demjenigen Manne nachrühmen, der in dem vorliegenden Schriftchen ein kulturhistorisch sehr interessantes Dokument des berühmten englischen Benediktinermönches der Vergessenheit entrissen und seinen Zeitgenossen zugänglich gemacht hat. Johannes Aventinus[2]) war der Herausgeber. Er hieß eigentlich auf gut Deutsch Turmair und verdankt seinen lateinischen Rufnamen nur seinem bayerischen Geburtsort Abensberg, wo er 1477 zur Welt gekommen war. Er war ein fein gebildeter Humanist, der in Ingolstadt, Paris und Wien studiert und auf größeren Reisen sich in der Welt umgesehen hatte. Als bayerischer Historiograph hat er sich namentlich durch die »Annales Bojorum« einen Namen gemacht; ein Werk, das ebenso weitsichtig und großzügig in der Auffassung wie tiefgehend in der Quellenverarbeitung genannt werden muß. Das kleine Werkchen, das uns augenblicklich interessiert, publizierte er zwei Jahre vor seinem Tode, anno 1532. Wie aus den einleitenden Bemerkungen des Textes ersichtlich ist, hatte er die Illustrationen der Originalhandschrift schon etliche

1) Die beiden Worte »Germania illustranda«, die den Schluß des Textes auf der Titelseite bilden, beziehen sich auf eine zweite Schrift, die mit der vorliegenden zu einem Bändchen vereinigt ist.

2) Vgl. die Biographien von Th. Wiedemann (Freising 1858) und W. Dittmar (Nördlingen 1862).

Jahre vorher abzeichnen und in Holz schneiden lassen. Doch verzögerte sich die Herausgabe aus unbekannten Gründen bis zum oben genannten Jahre. Das fertige Schriftchen widmete er dann dem Lukas Bonfius, dem Sekretär des Kardinals Lorenzo Campeggi, der sich auf den Reichstagen von Nürnberg und Augsburg (1524 und 1530) als Vertreter des Heiligen Stuhles die Durchführung einer Reform auf dem Boden der alten Glaubensgemeinschaft in hervorragender Weise hatte angelegen sein lassen. Wie Aventin zu diesem Lukas Bonfius in Beziehung getreten ist, wissen wir nicht, kann uns auch gleichgültig sein.

Uns interessiert hier nur der Text und die Illustrierung des merkwürdigen Büchleins, dessen Titel wir oben schon angegeben haben. Sonderbarerweise findet sich übrigens bei Gesner,[1]) Bayle[2]) und Niceron[3]) eine völlig anders lautende Titelfassung[4]), so daß man bei dem übereinstimmenden Wortlaute der drei Notizen dieser Verfasser versucht ist, an eine andere, heute vielleicht gar nicht mehr existierende Ausgabe unseres Schriftchens zu denken. Doch sei dem wie ihm wolle. Jedenfalls sehen wir schon im Jahre 1709 bei J. Fr. Reimmann[5]) den Titel in der Form wiedergegeben, wie wir ihn weiter oben mitgeteilt haben, und auch Brunets[6]) Notiz läßt darauf schließen, daß er das kleine Werk nur in der uns vorliegenden Ausgabe kennt. Wie selten das Schriftchen übrigens ist, sagt uns Jacques Rosenthals Katalog 27[7]), wo wir unter Nr. 156 unserem Werkchen wieder begegnen; allerdings mit etwas verstümmeltem Titel, aber mit einer Preisangabe, die nur durch den Raritätswert diktiert sein kann. Zu dem Inhalte des Büchleins selbst übergehend, beschränken wir uns auf die Wiedergabe der zum Verständnis der Abbildungen unumgänglich notwendigen Erläuterungen, indem wir die einleitenden historischen Erörterungen sowie die Schlußbemerkungen ganz unberücksichtigt lassen. Den lateinischen Text geben wir in einer freien, leicht verständlichen Übersetzung, wie folgt: »Wenn du die Zahl 1 andeuten willst, so krümmst du den kleinen Finger der linken Hand bis zur Mitte der Handfläche, bei 2 tust du ein Gleiches auch mit dem Goldfinger, bei 3 fügst du noch den Mittelfinger hinzu. Zur Andeutung der Zahl 4 streckst du den kleinen Finger wieder in die Höh[8]), bei 5 hebst du auch den Goldfinger wieder, während du bei 6 den Mittelfinger zwar wieder aufrichtest, dafür aber den Goldfinger zur Handfläche herunterbiegst. Bei 7 wird nur der kleine Finger eingebogen, bei 8 auch noch der Goldfinger[9]), bei 9[10]) schließt sich diesen beiden noch der Mittelfinger an.[11]) Will man die Zahl 10 versinnbildlichen, so braucht

1) Bibliotheca universalis (S. 384 b), Zürich 1545.
2) Histor. u. krit. Wörterbuch mit Anmerkungen von Gottsched (I, S. 389), Leipzig 1741.
3) Nachrichten von den Begebenheiten und Schriften berühmter Gelehrter mit einigen Zusätzen herausgegeben von Friedr. Eberh. Rambuch (I, S. 52), Halle 1758.
4) Numerandi per digitos manusque (quin etiam loquendi) veterum consuetudinis Abacus, sive Explicatio ex Beda cum picturis et imaginibus, una cum capitibus rerum, quibus illustrabitur Germania ab Aventino, modo contingat benignus Maecenas.
5) Versuch einer Einleitung in die historiam literariam derer Teutschen (III, S. 142), Halle 1709.
6) Manuel du Libraire et de l'Amateur de Livres (I, Sp. 579), Paris 1860.
7) Die Buchillustration im Mittelalter und der Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert.
8) 1—4 siehe Abbildung 1
9) 5—8 siehe Abbildung 2
10) Siehe Abbildung 3
11) Dabei versäumt der Herausgeber, darauf aufmerksam zu machen, daß bei den

man nur die Spitze des Zeigefingers an die Mitte des Daumens anzulegen; bei 20 legt man den Daumen glatt zwischen Mittel- und Zeigefinger; die 30 stellt man dar durch eine leise Berührung der Spitzen des Daumens und Zeigefingers, während die Zahl 40 angedeutet wird durch Anlehnung der Innenseite des Daumens an den Rücken des ausgestreckten Zeigefingers.[1]) Wenn du 50 sagen willst, so neige das oberste Glied des Daumens nach Art des griechischen Buchstaben Γ zur inneren Handfläche hin, bei 60 umfasse den so gekrümmten Daumen mit dem Zeigefinger, bei 70 lege den ähnlich wie eben gebogenen Zeigefinger über den darunter stehenden Daumen, und zwar so, daß dessen Spitze den Zeigefinger oberhalb des mittleren Gliedes stützt, bei 80 tue ein Gleiches, nur laß die Spitze des Daumens jetzt genau das Mittelglied des Zeigefingers berühren[2]), bei 90[3]) endlich führe die Spitze des gebogenen Zeigefingers zur Wurzel des aufrecht stehenden Daumens.

Zahlen 7—9 der Daumen nach auswärts gebogen erscheint, das einzige Merkmal wodurch sich die Fingerstellung gegenüber der bei den Ziffern 1 bis 3 unterscheidet.

1) 10—40 siehe Abbildung 1

2) 50—80 siehe Abbildung 2

3) Abbildung 3

Soweit die Zeichengebung vermittels der linken Hand. Die Zahl 100 bringt man schon mit der rechten zum Ausdruck und zwar auf genau die gleiche Weise wie man die Zahl 10 mit der linken dargestellt hat. 200 bezeichnet man mit der Rechten ganz ebenso wie 20 mit der Linken, 300 mit der Rechten wie 30 mit der Linken usw. bis 900. In entsprechender Weise gibt man für 1000 vermittels der rechten Hand das gleiche Zeichen wie für 1 mit der linken, für 2000 dasselbe mit der rechten wie für 2 mit der linken, für 3000 dasselbe mit der rechten wie für 3 mit der linken usw. bis 9000. Will man aber nun, um noch weiter zu gehen, eine Zahl wie 10000 darstellen, so hält man die linke Hand, mit der Innenfläche nach außen gerichtet, mitten vor die Brust und zwar so, daß die aufrecht stehenden Finger bis zum Halse reichen. Bei 20000 verfährt man auf ähnliche Weise, doch gibt man der Hand eine horizontale Stellung. Die Zahl 30000 wird unter Beibehaltung dieser Horizontalstellung angedeutet, nur muß man in diesem Falle den Handrücken dem Beschauer zuwenden und mit dem aufgerichteten Daumen den Halsknorpel berühren. Wenn man 40000 ausdrücken will, so legt man die Linke mit dem Handteller nach außen über den Nabel. Bei 50000 dreht man die in die gleiche Lage gebrachte Hand herum und streckt den Daumen seitwärts. Zur Darstellung der Zahl 60000 umfaßt man mit der Linken den entsprechenden Oberschenkel; bei 70000 führt man die gleiche Hand, mit der Innenfläche nach außen gerichtet, an die eben genannte Stelle; bei 80000 legt man die Linke mit dem Handrücken nach außen glatt auf den Oberschenkel. Die Zahl 90000 endlich versinnbildlicht man auf dem Wege, daß man die mehrfach genannte Hand so in die Hüfte stützt, daß der Daumen nach der Weiche zu zu liegen kommt. Will man aber auch noch 100000, 200000 etc. bis 900000 zur Darstellung bringen, so nimmt man einfach die gleichen Manipulationen an der rechtsseitigen Körperhälfte vor. Eine Million zu guter letzt verdeutlicht man in der Weise, daß man beide Hände gefalten zusammenlegt.«

Soweit die hauptsächlichsten Anleitungen, die das Schriftchen gibt. Den Rest können wir uns ebenso wie die Einleitung schenken. In allen Fällen, wo die Ausdrucksweise

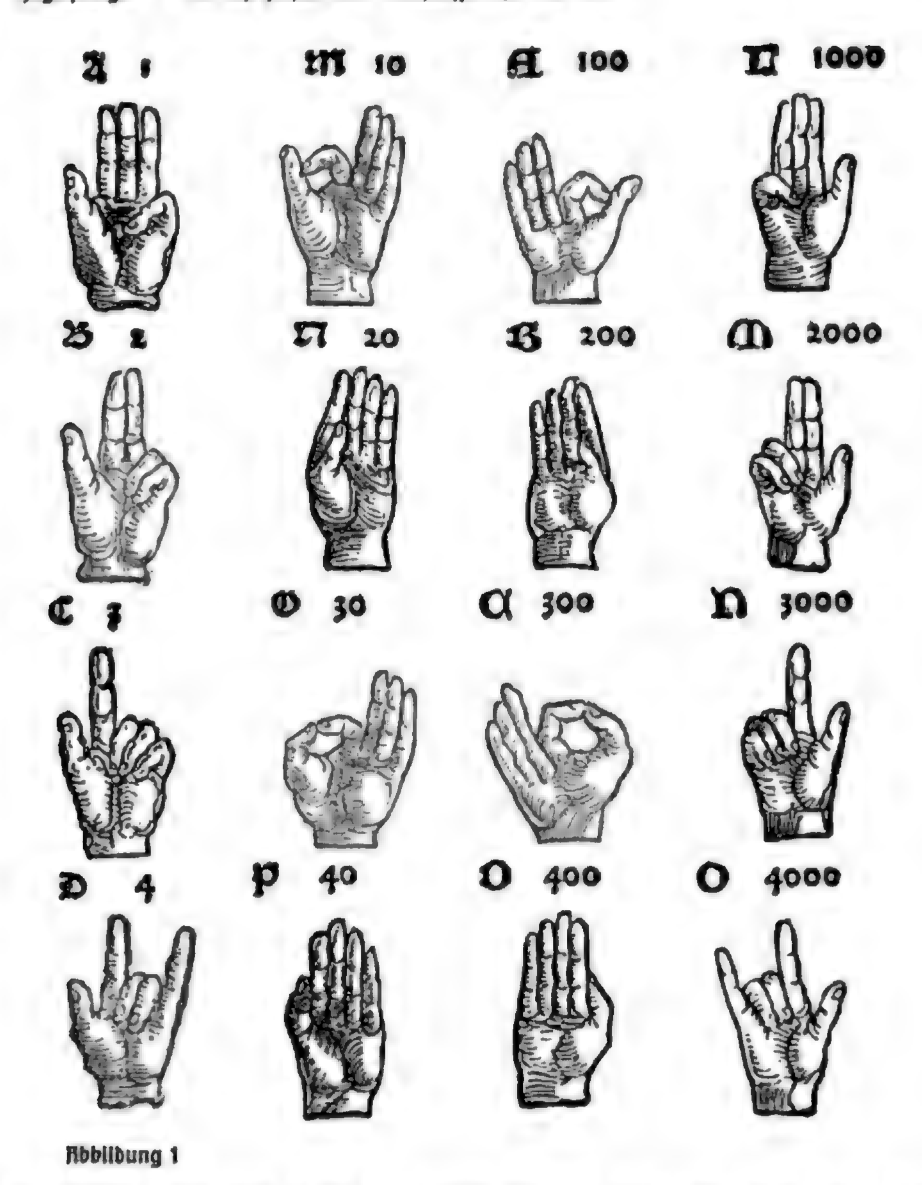


Abbildung 1

des Textes nicht sofort eine klare Vorstellung erweckt, wird dem Leser durch Zuhilfenahme der entsprechenden Abbildung wesentlich gedient sein. Übrigens sehen einige der manuellen Experimente auf diesen Abbildungen weit leichter ausführbar aus, als sie es in Wirklichkeit sind; so namentlich die Handstellungen bei 10000, 20000, 40000, 100000, 200000 und 400000. Ich kann mir nicht gut vorstellen, wie man derartige Handbewegungen, die doch gewiß alles andere als unauffällig waren, dem hier beabsichtigten Zwecke dienstbar machen konnte. Allein es wird sich ja wohl bei dieser ganzen Zeichensprache mehr um ein theoretisches Problem handeln, das nur in seltenen Fällen in die Praxis umgesetzt worden ist. Allzu bekannt durfte es ja ohnehin nicht sein, denn sonst wäre die beabsichtigte Wirkung illusorisch gewesen. Tiefer in die ganze,



Abbildung 2

an sich zweifellos sehr interessante Materie der Zeichensprache und Geheimschrift[1])

1) Vgl. folgende Literatur: Petrus Colvius, In L. Apuleii opera omnia uberiores, Leyden 1588. — O. S. Bidenius, De scriptura, London 1670. — Johannes Musler, In artem notandi signa, Zwickau 1681. — Lilius Gregorius Gyrald, Opera critica II, 849—860, Leyden 1696. — Joh. Christoph Wahrendorff, De sigilis, Helmstädt 1700. — Joh. Georg Deumer, De manuloquio, Altdorf 1702. — Georg Gabriel Keßler, De pediloquio, Altdorf 1702. — Christian Breithaupt, De variis modis occulte scribendi tam apud veteres quam recentiores usitatis, Helmstädt 1727. — Petrus Steckfenius, De arte tritemiana scribendi per ignem, Upsala 1728. — Joh. Georg Helm, Natura scripturae characteristico-heuristicae, Jena 1744. — Daniel J. Berling, Ratio scribendi hieroglyphica, Upsala 1755. — C. H. Wolke, Erklärung wie die wechselseitige Gedanken-Mittheilung aller kultivierten Völker des Erdkreises oder die Pasiphrasie möglich und ausübilch sei, Dessau 1797. — Die Fingersprache, Eine kurze u. deutliche Anweisung zur Erlernung derselben, Crefeld, C. M. Schüller; o. J. — Andrea de Jorio, La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano, Neapel 1832. — J. Barrois, Dactylologie et langage primitif, Paris 1850. — P. Valerio, De la cryptographie, Paris 1893/96.



Abbildung 3

einzudringen, liegt für unseren gegebenen Fall kein Grund vor. Wir begnügen uns deshalb mit der einfachen Wiedergabe des hier aufgestellten Systems und weisen nur noch darauf hin, wie aus den Abbildungen bequem ersichtlich ist, daß die gewählten Finger- und Handstellungen auch für die einzelnen Buchstaben des Alphabets Geltung hatten. Was nicht aus den Holzschnitten zu ersehen ist, nämlich die Darstellung der zusammengesetzten Zahlen, läßt sich unschwer erraten. Es kann sich da nur um eine Nacheinanderfolge der verschiedenen für die einzelnen Zahlenwerte gültigen Finger- resp. Handstellungen gehandelt haben.

In den Holzschnitten selbst, die übrigens, wie auf den ersten Blick ersichtlich ist, von zwei verschiedenen Händen geschnitten wurden[1]), haben wir zunächst Umzeichnungen der Bedaschen Figuren zu sehen. Allein auch diese wiederum sollen, wie uns Wiedemann

1) Vgl. z. B. die Figuren bei Q 600000 und R 700000 mit etwa denen bei F 60000 oder M 200000.

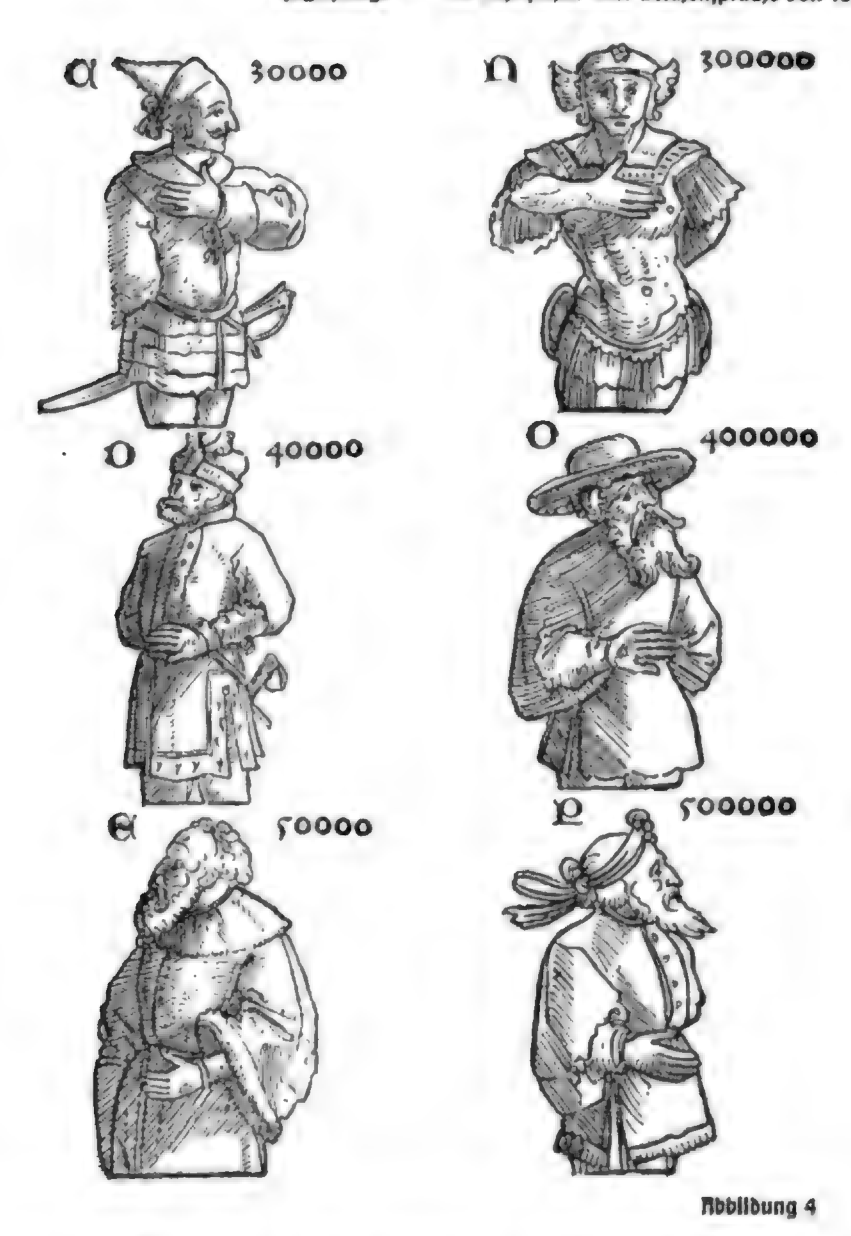


Abbildung 4

in seiner Turmair=Biographie (S. 247) mitteilt, einem älteren Werke entnommen sein: Nicolaus Smyrnäus, De supputariis digitorum gestibus. Diese Angabe nachzuprüfen, war mir nicht möglich; ebenso wie die weitere Nachricht Wiedemanns, daß schon im Jahre 1544 von Johann Bogard in Paris Kupferstich=Kopien dieser Holzschnitte herausgegeben worden seien. Inwieweit dieses gestochene Kopialwerk mit der Holzschnittvorlage identisch ist, läßt sich wohl aus Nicolaus Hieronymus Gundlings Ausgabe der Annalen Aventins ersehen, die eine Wiedergabe der betreffenden Kupferstiche enthalten sollen. Allein diese späteren Schicksale unserer Holzschnitt=Illustrationen interes=



Abbildung 5

sieren uns weit weniger als die Frage nach deren Zeichner; und hier läßt uns Wiedemann naturgemäß völlig im Stich.

Was uns einen Fingerzeig nach dieser Richtung hin bieten kann, das ist zunächst einmal der Druckort. Als solcher wird auf der Vorderseite des letzten Blattes (C. IV) Regensburg genannt; der Drucker war Johannes Kol, in dessen Offizin das Schriftchen im Jahre 1532 erschien. Um diese Zeit gab es in Regensburg zwei angesehene Maler, die auch für den Formschnitt zeichneten: Albrecht Altdorfer und Michael Ostendorfer, und auf letzteren weist uns auch das Druckersignet hin, das die Schlußseite des Werkchens schmückt. Es ist ein redendes Wappen mit einer brennenden Holzkohle im Schilde.

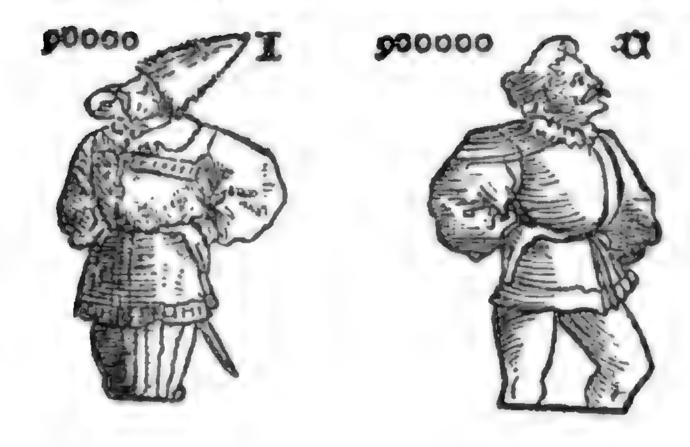




Abbildung 6

Als Umrahmung findet sich ein Portikus, dessen Rundbogen auf Pilastern mit Kompositkapitellen auflagert; die beiden Zwickel sind mit runden Medaillons ausgefüllt, von denen das eine mit einem männlichen Kopfe geschmückt ist, während das andere einen weiblichen aufweist. Unterhalb des Wappenschildes finden wir zu ebener Erde die beiden Buchstaben M. O., die uns den Zeichner der Druckermarke verraten: Michael Ostendorfer. Nun wäre es ja freilich ein voreiliger Schluß, wenn man ohne weiteres annehmen würde, daß dieser Regensburger Künstler auch unbedingt die Figuren gezeichnet haben müsse, weil er das Druckersignet entworfen hat. Immerhin wird man, schon bevor man an eine stilistische Untersuchung herantritt, in leicht begreiflicher Weise zu einer derartigen Annahme hinneigen; zumal wenn man sich des analogonen Falles erinnert, wie er bei der Schrift »Statera Prudentum«[1]) vorliegt. Auch dieses Werk trägt auf der Vorderseite des letzten Blattes (N. IV) das von Ostendorfer entworfene Druckerzeichen mit der Jahreszahl 1532; und Ostendorfer ist es auch gewesen, der den Titelholzschnitt zu diesem Buche zeichnete. Es ist eine Darstellung in der Größe von 143 × 118 mm. Oben thront auf den Wolken Gott Vater mit der Kreuzesfahne in der Linken und der Weltkugel in der

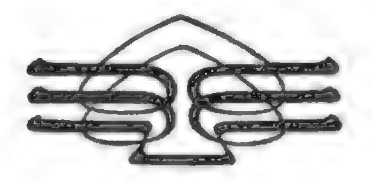
1) Germanisches Museum, Scheurl-Bibl. 371 X 343.

Rechten. Zu beiden Seiten erscheint je ein Trupp gekrönter Häupter und niederer Bürger; unten halten St. Paulus und Moses eine Wage. Zwischen den beiden Schalen der Wage am unteren Bildrande das Monogramm des Künstlers.

Mit den Typen dieses Schnittes gehen namentlich die älteren bärtigen Männer unserer Illustrationen schon recht gut zusammen. Absolut schlagend aber ist die stilistische Verwandtschaft des Stammbaumes der türkischen Sultane[1]) mit unseren Figuren. Die Entstehungszeit beider Arbeiten dürfte annähernd die gleiche sein, denn da die Holzschnitte zu dem Aventinschen Schriftchen bereits etliche Jahre vor der Drucklegung angefertigt waren, so wäre der Zeitabstand bis zum Jahre 1527, dem Erscheinungsjahre des Stammbaumes, kein allzu großer mehr. Und so stimmt denn auch namentlich die am Wurzelende des Stammbaumes aufrecht stehende Herrschergestalt, die in der gleichen Größe wie unsere Figuren gegeben ist, zeichnerisch mit diesen völlig überein. Die gleiche Kopfform, die verwandte Behandlung des Bartes, die analoge hakenförmige Betonung des Jochbeines, die Art der Schattierung der ganzen Figur und namentlich die etwas zitterige Konturierung des ausgestreckten Armes: alles Merkmale, die auch an dieser oder jener Figur unserer Illustrationen in auffälliger Weise wiederkehren. Es ist die Zeichenweise, wie sie Ostendorfer etwa um die Mitte der zwanziger Jahre annimmt. Vorher vermeidet er bei kleineren Figuren durchgehende Schraffierungen vollständig und modelliert nur in kurzen Strichen; so noch in dem signierten Holzschnitt von 1522: Standbild der Muttergottes vor der Kapelle der schönen Maria zu Regensburg, mit vier zum Teil krüppelhaften Hilfsbedürftigen; ein Formschnitt, der als Buchschmuck verwandt ist auf der Titelseite der Schrift »Wunderberliche czaychē vergan | gen Jars beschehen jn Regenspurg tzw der schönen Ma= | ria der mueter gottes hye jn begriffen.«[2])

1) Passavant 11.

2) Germanisches Museum, Inc. 3905.



Adam Klassert

Miszellen aus der Michelstädter Stadtkirche

Miszellen aus der Michelstädter Stadtkirche

Von Adam Klassert in Michelstadt i. O.

I

Die Reliefstafeln des Johann Casimirdenkmals

Im Jahre 1873 ist es Geheimerat Georg Schaefer in Darmstadt gelungen, in der verkannten Steinbacher Klosterruine die von Einhard in Michelstadt errichtete Basilica non indecori operis[1]) wiederaufzufinden. In seinem Bemühen, der Einhardsbasilika in Steinbach-Michelstadt, die vor der heutigen Pfarrkirche in Seligenstadt ein höheres Alter und, da der Ruine das Schicksal einer modernen Auffrischung erspart blieb, auch eine größere Ursprünglichkeit voraus hat, die ihr gebührende Beachtung in den Kreisen der Altertumsforscher und Kunstfreunde zu sichern, wurde Schaefer noch im folgenden Jahre von dem damaligen Dompräbendaten in Mainz Dr. Friedrich Schneider, dem diese Blätter gewidmet sind, erfolgreich unterstützt. Ich kann es mir nicht versagen, hier die Worte zu wiederholen, in denen Schneider die Eigenart dieser Perle altchristlich-germanischer, zur romanischen überleitender Kunst glücklich kennzeichnet. »Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf, daß dem Auge des Baukünstlers die besten Gebilde altchristlicher Kunst müssen bekannt gewesen sein, um ein solches Werk zu schaffen, und doch dürfte sich kaum ein Beispiel finden, das sich mit dem unsrigen in seiner vollendeten Einfachheit messen könnte. Kein antikes Bauwerk bot hier seine prächtigen Säulen und Gliederungen, aber mehr als der Reichtum des Materials bedeutet das Ebenmaß der Verhältnisse. Nicht umgeben die Baustätte anregende Vorbilder einer großen Vergangenheit; hier galt es in mühevollem Ringen mitten in einer Waldeinsamkeit, die noch voll heidnischer Erinnerungen lebte, ein Heiligtum zu errichten, das wie ein Markstein die Grenze einer neuen Zeit bezeichnete.«

Etwa zwanzig Minuten südöstlich von der Steinbacher Basilika, von der heute weder die Oberkirche, noch die von Einhard als seine und seiner Gemahlin Imma letzte Ruhestätte gedachte Krypta den ursprünglichen Zwecken dient, erhebt sich im Mittelpunkt der Mark Michelstadt, des von Ludwig dem Frommen 815 an Einhard geschenkten Odenwaldgebietes, die stattliche spätgotische Michelstädter evangelische Pfarrkirche, die, in ihren Hauptteilen aus den Jahren 1461—1507 herrührend, wohl eine an derselben Stelle stehende romanische Steinkirche ersetzt hat. In dem zierlichen gotischen Hallenbau des in Eichenholz gehaltenen Rathauses (1484 errichtet oder erneuert!), der im Verein mit dem St. Michaelsbrunnen dem Platze vor der Pfarrkirche ein so malerisches Ansehen verleiht, birgt sich vielleicht eine Erinnerung an die Basilica lignea modica, die Einhard 815 bei der Besitzergreifung in Michelstadt antraf. Diese Holzkirche, die am Platze des heutigen Rathauses gestanden und an Größe diesem entsprochen haben mag, wird dann im Verlaufe des Mittelalters infolge von Baufälligkeit, oder weil sie für die

viele Dörfer[2]) umspannende Gemeinde zu klein geworden war, durch einen romanischen Steinbau ersetzt worden sein, der selbst wieder der heutigen Pfarrkirche weichen mußte.

An Stelle des reichen Schmuckes von Altären, dessen die Kirche mit der Durchführung der Reformation in den Erbachischen Landen im Jahre 1544 beraubt wurde, erhielt sie in den folgenden hundert Jahren einige bildnerische Ausstattung in den stattlichen Grabdenkmälern, die das Grafenhaus im Chor der Kirche seinen in der anstoßenden Gruft beigesetzten Verstorbenen errichtete.

Unter diesen Erbachischen Epitaphien[3]) ist das jüngste und prächtigste das für den Grafen Johann Casimir, ein hervorragendes Werk der Spätrenaissance, würdig des hochgebildeten, vielgereisten Kriegsmannes, der sich im Jahre 1626 im besten Mannesalter im Kriege gegen die Türken als kaiserlicher Obrist in Ungarn den Todeskeim holte, dem er im folgenden Jahre in Schlesien erlag. Graf Johann Casimir, der Freund und Reisebegleiter des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt, hat seinen Namen in dem 1613 vollendeten herrlichen Casimirbau auf Burg Breuberg verewigt, während die von ihm im Verein mit seinen Verwandten gestiftete Lateinschule zu Erbach i. O. in den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges wieder einging.

Das Grabmal stellt den Grafen Johann Casimir auf einem Steinsarg sitzend dar, das Haupt auf die rechte Hand gestützt; der rechte Unterarm ruht auf dem oberen Teile des mit Federn geschmückten Ritterhelmes, während die linke den Feldherrnstab umfaßt; der rechte Fuß ist über den linken geschlagen, ein Motiv, zu dem Georg Schaefer bemerkt, dem Beschauer, der die Lorenzostatue in der Grabkapelle der Medici in Florenz kenne, dränge sich unwillkürlich der Gedanke auf, daß der Schöpfer des Johann Casimir-Denkmals von Michelangelos Meisterwerk, dem sogenannten Pensieroso, inspiriert sein müsse. Besondere Beachtung verdienen die beiden seitlichen, unter den Gestalten der Stärke und des Ruhmes angebrachten Reliefbilder, denen Schaefer mit Recht eine Innigkeit des Fleißes, ein liebevolles Sichversenken in die gestellte Aufgabe und eine Feinheit der Behandlung nachrühmt, die alle Anerkennung verdiene. »Die Gewalt solcher Ereignisse kann kaum drastischer zum Ausdruck gelangen. Alles ist in Bewegung in dem Wogen der kriegerischen Scharen, wobei es auch nicht an ergreifenden Momenten fehlt, wie in der Gruppe der beiden Personen, die vor einem König flehend die Hände ringen. Und wenn einerseits das Kampfgewühl in den einherstürmenden Reitern aufs höchste gesteigert ist, so geben anderseits die Unterliegenden ein anschauliches Bild ihrer verhängnisvollen Lage. Zahlreiche Streiter tragen römische Panzer von überaus zierlicher Behandlung; andere Kämpfer sind halbnackt und zeigen in der Körperbildung, namentlich in den Rückenpartien, eine glückliche Beherrschung des Anatomischen. Ähnliches gilt von Armen und Beinen, Händen und Füßen, wogegen die Gesichtsbildung nicht überall die gleichen Vorzüge aufzuweisen hat. In Übereinstimmung mit dem Stile der Zeit sind beide Reliefbilder in der Weise perspektivisch abgestuft, daß die Vorder- und Mittelgründe durch das Kriegsvolk ausgefüllt sind, während die Hintergründe Landschaften mit Städten und Zeltlagern enthalten, zwischen denen das Schlachtgetümmel nach verschiedenen Seiten hin sich ver-

liert. Wer das Maximilians-Denkmal zu Innsbruck gesehen und der Alabastergruppen am Kaisersarkophag sich erinnert, wird in der malerischen Anordnung der Casimir-Tafeln manchen verwandten Zügen begegnen, sowohl hinsichtlich der geistreichen Lebendigkeit der kriegerischen Vorgänge wie der realistischen Treue der Einzelformen. Inhaltlich deuten die Darstellungen mit Wahrscheinlichkeit auf Vorgänge aus der Geschichte des alten Bundes und werden als Kämpfe der Israeliten gegen die Amalekiter und Josuas Einnahme der Stadt Jericho zu erklären sein.«

Richtig faßt hier Schaefer die Darstellung der Tafel rechts (vom Beschauer aus) als den Kampf der Israeliten gegen die Amalekiter auf, doch habe ich vergebens nach den beiden Personen gesucht, die vor einem König flehend die Hände ringen sollen, eine Szene, für die auch der biblische Text keine Unterlage bietet. Dagegen fiel mir beim ersten Anblick der Gruppe im Vordergrunde rechts eine unverkennbare Übereinstimmung der von Schaefer als König gedeuteten Hauptperson mit Michelangelos Mosestypus in die Augen, wie er jedem von der erhabenen Statue in San Pietro in Vincoli her unvergeßlich bleibt. Wie die Behandlung des einen vorgesetzten Fußes deutlich auf diesen Typus hinweist, so zeigt sich auch bei näherer Betrachtung des Kopfes die eine, Moses kennzeichnende hornartige Erhöhung erhalten, während die zweite bei Reinigungsarbeiten abgebrochen ist. Ganz deutlich stützen auch im Einklang mit dem biblischen Text (2. Mos. 17) Aaron und Hur, »auf jeglicher Seite einer«, die Arme und gefalteten Hände des ermüdeten Beters, dem sie einen Stein als Sitz untergeschoben haben, während der »Stab Gottes«, den er auf des Hügels Spitze hatte in der Hand halten wollen, vor ihm auf dem Boden liegt. Im Vordergrunde links von dieser Szene erblickt man einen Kämpfer in äußerster Gefahr: ein Feind hat ihn an der Gurgel gefaßt und stößt ihm mit der Rechten das Schwert in den Nacken, im Hintergrunde aber sieht man das Zeltlager der schon in die Flucht geschlagenen Amalekiter. So bietet die Darstellung eine klassische Illustration zu dem Texte, der nach der »Kreuzzeitung« der Predigt »über die heilige Pflicht und die heilige Macht der Fürbitte« zugrunde lag, die von Kaiser Wilhelm am 23. Juli 1900 vor Helgoland an Bord der Yacht Hohenzollern verlesen wurde: »So lange Moses seine betenden Hände emporhielt, siegte Israel; wenn er aber seine Hände niederließ, siegte Amalek« (2. Moses 17 V. 11)

Will so die Tafel zur Rechten die sieghafte Gewalt frommen Gebetes einem übermächtigen Feinde gegenüber veranschaulichen, so soll Ähnliches das Bild zur Linken zur Darstellung bringen. Freilich suchen wir vergebens den Posaunenchor, der nach Schaefer unter Josuas Führung die Mauern von Jericho zu Falle bringen soll. Doch zeigt die Kriegsfahne links auf dem Bilde mit dem Namen Josua, daß dieser Held, wohl der herrliche Kämpfer hoch zu Roß, mit Schild und Speer bewaffnet, bei dem Vorgange eine hervorragende Rolle spielt. Das Bild der Sonne, rechts von der umlagerten Stadt, um welche Fußvolk erbittert kämpft, an hervorragender Stelle angebracht, mag uns das Rätsel lösen und uns auf Jos. 10, 12f. verweisen. Die von den Amoritern bedrängten Gibeoniten schicken nach Gilgal zu Josua um Hilfe. Er erscheint, schlägt, von einem Hagelwetter unterstützt, die Feinde und vernichtet die Fliehenden.

Da ihm der Tag zu schnell zu Ende geht, »redete Josua mit dem Herrn des Tages, da der Herr die Amoriter übergab vor den Kindern Israels, und sprach: Sonne, stehe still zu Gibeon, und Mond, im Tale Ajalon! Da stand die Sonne und der Mond stille, bis daß sich das Volk an seinen Feinden rächte«. Also auch hier soll die Kraft des Gebetes vor Augen geführt werden, vor der sich sogar die Naturgesetze beugen, und bei der Verwendung des Bildes zu einem Grabdenkmal wird sich der Beschauer leicht zu dem tröstenden Gedanken angeregt fühlen, daß der Allmächtige imstande ist, die auch über dem im guten Kampfe Gefallenen hereinbrechende Nacht in hellen Tag zu verwandeln und ihm die Krone des Lebens zu geben.

Es lag nahe, wie ich es seinerzeit getan,[4]) die beiden Relieftafeln[5]) des Michelstädter Johann Casimir-Denkmals mit einigen guten Reliefs der Spätrenaissance zusammenzustellen, die in unserer Gegend sich finden, namentlich mit denen des Heiligblutaltars zu Walldürn im badischen Odenwald, der 1622–26 von dem Walldürner Künstler Zacharias Junker geschaffen wurde. Aber die beiden Tafeln in Michelstadt unterscheiden sich doch sehr von den genannten Darstellungen durch ihren strengen Stil, der unmittelbar auf klassische Vorbilder hinweist und unverkennbar den Geist der Hochrenaissance atmet – man vergleiche nur einzelne Figuren halbnackter Krieger mit Michelangelos dem Bade entsteigenden Soldaten oder die herrlichen Reiterfiguren mit entsprechenden Partien der Konstantinsschlacht aus Rafaels Schule! Auch die Reliefs am Maximilian-Denkmal in Innsbruck sind kein ganz entsprechendes Vergleichsobjekt, da sie Darstellungen aus der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit bieten. Immerhin wäre es bei den nachweisbaren Beziehungen ihres Schöpfers zur bildnerischen Ausschmückung des Otto Heinrichbaues in Heidelberg denkbar, daß die gräfliche Familie einem Sohn oder Schüler von Alexander Colins die Ausführung des Johann Casimir-Denkmals übertragen hätte. Aber von den übrigen Teilen des Denkmals mit ihrem, eine spätere Zeit verratenden, schon stark manierierten Wesen scheint die beiden Relieftafeln vollends eine tiefe Kluft zu trennen, wie sie sich auch schon durch das Material, italienischen Alabaster, von den aus Hohenloher Stein gefertigten drei Hochgrabmälern im Chore der Pfarrkirche deutlich abheben. Eine von Sr. Erlaucht dem Grafen Adalbert zu Erbach-Fürstenau dem Verfasser vermittelte Familientradition liefert die erwünschte Aufklärung. Danach sind die beiden durch ihren Sonderstil und die Feinheit der Ausführung hervorragenden Reliefs frühere Florentiner auf klassischen Traditionen fußende Arbeit, wenn sich auch ihr Schöpfer und der Ort ihrer Entstehung urkundlich nicht nachweisen läßt. Mag sie nun der kunstsinnige Graf auf seinen Reisen selbst erworben oder mögen sie seine Erben aus Italien bezogen haben, jedenfalls muß die Verwendung der Tafeln für das Grabdenkmal eines Kriegshelden als sehr glücklich bezeichnet werden, wenn auch zuzugeben ist, daß der Bildner des Epitaphs vermöge der zu seiner Zeit herrschenden Richtung nicht an den in den beiden Relieftafeln wehenden Geist heranreicht.

◇ ◇ ◇

II

Über einen Augustindruck der Michelstädter Kirchenbibliothek

Mit dürren Worten berichtet Luck in seiner Reformationsgeschichte der Grafschaft Erbach (1772 S. 9), daß mit der Durchführung der Reformation im Jahre 1544 »der papistische Ornat, nebst Bildern und Kruzifixen weggeschafft«, .. das Silberwerk aber an einen Goldschmied nach Straßburg verkauft worden sei. So birgt die geräumige, im Erdgeschoß des Turmes liegende Sakristei der Pfarrkirche in Michelstadt heute nichts mehr von den einst hier vorhandenen kostbaren Paramenten und Kirchengefäßen[6]) aus katholischen Tagen. Dagegen hat sie aus dem Mittelalter einen anderen kostbaren Schatz in die neue Zeit herübergerettet, die ursprünglich »vf dem kerner« (in dem Raume über dem Beinhaus, das ich mit dem vor der Kirche stehenden Rathause gleichsetzen möchte) angekettete Büchersammlung, die 1499 von Nikolaus Matz, Sexpräbendar zu Speyer, seiner Heimatgemeinde für ewige Zeiten gestiftet wurde. Der Bedeutung dieses Vermächtnisses habe ich in einer Monographie[7]) gerecht zu werden versucht. Hier sei nur an einige in ihr erhaltene Cimelien erinnert. Sie besitzt z. B. Thomas von Aquin, Secunda Secundä in Peter Schöffers Ausgabe von 1467, während Cicero De officiis, 1466 von Fust und Schöffer gedruckt, im vorigen Jahrhundert nach Schloß Fürstenau gelangt ist. Erwähnung verdienen neben der bei Bergmann in Basel 1494 gedruckten Ausgabe des Columbusbriefes de insulis in mari Indico nuper inuentis (Hain 15942) das einst in der Michelstädter Pfarrkirche gebrauchte Missale sec. chorum Magunt. impr. Basilee a. 1486 und das aus der Fürstenauer Schloßkapelle hierhergebrachte prachtvolle Mainzer Missale von 1482, das — auf Befehl Diethers von Isenburg von Georg Reyser gedruckt — mit einem der frühesten Kupferstiche, einem die Wappen des Bistums und des Domkapitels haltenden Engel, geziert ist. Nach Matzens Tod, der erst im Jahre 1513 erfolgte, wurde die Sammlung mehrmals durch Schenkungen von seiten des Grafenhauses ergänzt. So erklärt sich ihr großer Reichtum an reformatorischen Schriften und den katholischen Erwiderungen.

Besonderes Interesse bietet ein sonst unbekannter Druck von Augustins Schrift De perfectione iustitiae hominis, den ich bereits kurz beschrieben habe.[8]) Vielleicht macht es die hier erfolgende Wiedergabe des Titelblattes[9]) und die Veröffentlichung der die Rückseite des ersten Blattes einnehmenden Vorrede Kennern der Reformationszeit möglich, den Drucker und Druckort, sowie den Verfasser festzustellen, der meines Erachtens im Lager der Reformatoren zu suchen ist. Ich biete zunächst den Text der Vorrede in der Schreibweise des Originals, doch mit aufgelösten Abkürzungen.

Christiano Lectori Humilitatem Animi

Quoniam diuersa admodum est sententia, Christiane lector (&) et pugnax adeo studium, inter Theologicae rei studiosissimos quosque, de peccati et Justitiae ratione, visi sumus operae facturi precium, si super ea re Augustini sententiam aperiremus. Qui cum passim alibi, tum in hoc maxime libello (cui de perfectione Justitiae hominis titulum inditum legimus) tractat, neminem quantumcunque

sanctum iustum ve habitum, corporea mole pressum, vitio carere posse, quando in confesso sit omnibus, charitatem etiam sanctissimo cuique in terris degenti, non posse obtingere omnibus suis numeris absolutam, hoc est, quod dicunt, in summo et perfecto gradu, si unum illum iuste purum, pureque iustum excipias, qui est speciosus forma prae filijs hominum, et in cuius ore mendatium inuentum est nullum. Quam tamen (etsi haberi nequeat) habemus preceptam, ut exauditis precationibus nostris per fidem in Christi promissa reddamur Justi, et per minime fucatam nostrae et humilitatis et infirmitatis confessionem efficiamur veraces, qui, ad nostra vertentes oculum, mendaces reperimur omnes. Suscipe itaque obuijs (quod dicitur) vlnis B. Augustini nunquam satis laudati Theologi (ut verbulo tam Augusti viri laudes complectar) cum Celestio hanc quam emittimus disputationem, in qua, ceu in speculo, contemplari licebit, quod non tota aberrent via, qui peccari astruunt in quolibet etiam bono opere, idque ob charitatis defectum, quem et vitium et peccatum appellare nusquam prohibet scriptura. Quod si hic vehementiorem authoris animum desideres, quantum attinet ad propositi nostri scopum, licebit circuli huius absolutionem (ut sic loquar) ex aliquot hic citatis locis conquirere. Tantum candido (quae damus) animo lege, lecta tecum in animo recolligito, recollecta, si minus voto faciant satis, citata adito loca, male peream, si male huic rei collocatae operae, vnquam ex vero sis queriturus (!), vale et studium nostrum candide interpreteris precor Ex cubiculo nostro. MCCCCCXII

Die Grundtendenz dieser Vorrede mit ihrer leidenschaftlichen Propaganda für die Lehre, daß der Mensch auch mit jedem an sich guten Werke infolge der Verderbtheit seines Willens sündigen müsse, die Lehre, die seit den Jahren 1515 (Kommentar zum Römerbrief in der Vaticana, ausgebeutet von Denifle, Luther) und 1516 (Brief vom 8. IV an Joh. Spenlein bei Enders, Luthers Briefwechsel I 28 ff.) Luthers ganzes Denken und Trachten beherrschte, ist zweifelsohne häretisch. Sie könnte vor den genannten Jahren sogar kaum von Luther selbst geschrieben sein. Des weiteren scheint es mir auch ausgeschlossen, daß vor Luthers öffentlichem Auftreten gegen die katholische Lehre Sätze wie die folgenden »nemo vitio carere potest; exauditis precationibus nostris per fidem in Christi promissa reddimur iusti; peccatur in quolibet etiam bono opere, idque ob Charitatis defectum, quem et vitium et peccatum appellare nusquam prohibet scriptura« als Lehre der hl. Schrift und Augustins — ich sage nicht privatim behauptet, aber in dieser Weise öffentlich durch den Druck verbreitet werden konnten. Dagegen könnte die Vorrede von Luther selbst oder einem Anhänger schon seit 1515 verfaßt worden sein, da sie Anklänge an den Kommentar zum Römerbrief zeigt. Man vergleiche mit den obengenannten Sätzen z. B. folgende Stelle: ... id circo enim bene operando peccamus, nisi Deus per Christum nobis hoc imperfectum tegeret et non imputaret ... cum (»opera hominis« sc.), si iudicio Dei afferantur, peccata sint et inveniantur. Non potest intus sine misericordia Dei iustus esse, cum sit fomite corruptus; ideo invenietur iniquitas eius in iustitia eius i. e. quod etiam opera ipsa bona iniusta sint et peccatum (Cod. Palat. lat. 1826 fol. 153, Denifle I², 503 f., vgl. I², 433 nach Luther, Weimar I 35)

Liegt nach dem Gesagten in der Jahreszahl 1512 nicht etwa eine absichtliche Irreführung der Zensur — der Gedanke liegt nahe, da jede genauere Datierung der Vorrede nach Monat und Tag unterbleibt — so wird ein einfacher Druckfehler für MCCCCCXXII. vorliegen. Daß der nur in diesem Exemplar erhaltene Augustindruck dem Jahre 1522, nicht 1512 angehört, darauf lassen auch die Broschüren schließen, die der Altarist Joh. Schonegk im Schlosse Fürstenau 1523 mit ihm zu dem heutigen Sammelbande E. 902

der Michelstädter Kirchenbibliothek vereinigt hat. Diese Schriften zeigen ziemlich allgemein reformatorischen Charakter, oder es sind nach 1517 von den Wortführern der Reformation neu herausgegebene Schriften älterer Autoren oder endlich Akten zur frühesten Reformationsgeschichte.[10]) Auch der Umstand, daß der Käufer alle Heftchen mit der Preisbezeichnung versah und 1523 die Kostenrechnung mit 14 Albus 1 Heller abschließt, läßt erwarten, daß sie nicht viel früher erschienen und von ihm gekauft sind. Daß diese Ausgabe der Augustinischen Schrift bis auf dies eine Exemplar in der Hochflut der Reformationsliteratur verloren ging, ist nicht zu verwundern, wenn wir bedenken, daß z. B. auch Andreas Bodensteins Expositio super Augustini librum de spiritu et litera, Wittenberg 1518 verschollen ist.[11]) Ob schließlich der Ausgabe die Baseler Princeps (1506) oder eine Handschrift zugrunde liegt, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls weicht die vorliegende Ausgabe von jener und den folgenden an einer Stelle ab, an der vermutlich unser Herausgeber des leichteren Verständnisses wegen die unklassische Form indepta durch adepta ersetzt hat (Bl. B 3a, S. 13; vgl. Wiener Ausgabe 1902, pag. 17, al. 22 sqq. cap. 86, 20 . . . caritas autem, quae in his tribus maior est, non auferatur, sed augeatur et impleatur contemplata quod credebat et quod sperabat indepta.

1) Diese Worte in Einhards Translatio beatorum . . Marcellini et Petri (Nr. 2, Einhardi Opera ed. Teulet II, 178), will Paul Meißner, Archiv f. hess. Geschichte IV, 1904, S. 158 f., von Seligenstadt verstehen und wiederholt so nur den Irrtum Steiners (Geschichte von Seligenstadt, S. 68), der an dieser Stelle vollständig übersieht, daß Einhard zunächst für seine in Steinbach fertiggestellte Basilika die Leiber der Heiligen kommen ließ. In dem heutigen Seligenstadt unterscheidet die Translatio Nr. 40 zwei Kirchen, eine neue und eine westlich davon gelegene alte, während in Einhards später geschriebenen Briefen von einer dritten Kirche, wohl der heutigen Pfarrkirche die Rede ist, an der er bis zu seinem Tode baute. Ob die im Osten auf dem heutigen Friedhof gelegene »neue« Kirche, als alte Pfarrkirche zum hl. Bartholomäus erst 1817 niedergelegt (Darmstädter Zeitung 1902, Nr. 537 vom 15. Nov.), nach 815 von Einhard selbst oder vorher, vielleicht auch nachher auf einem nicht zu Einhards Schenkung gehörenden Grundstück etwa von dem Erzbischof von Mainz errichtet war, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls benutzte Einhard das an diese Gemeindekirche angebaute Oratorium, um von hier aus — wie wohl schon sein Vorgänger im Besitze der königlichen Schenkung, Ludwigs des Frommen Halbbruder Drogo — dem Gottesdienste zu folgen (vgl. dazu Ernst von Sommerfeld, Archiv f. hess. Gesch. III, 1902, 186—199). Die »neue« Kirche hatte einen Glockenturm (Translatio Nr. 53, vgl. Nr. 32), einen Eingang im Westen (Hauptportal!) und einen solchen im Süden (australem. januam; duo ostia basilicae, . . occidentale videlicet atque australe, Nr. 32), neben dem (also an der Südwestecke der Basilika!) der Beschließer wohnte (Nr. 54). Danach ist Schneiders Angabe, der (Annalen des Vereins f. Nass. Altertumskunde XII, 1873, S. 102) australis als östlich mißversteht, zu berichtigen. Die Bartholomäuskirche hatte nach den Bildern von Merian und Meisner wirklich einen Glockenturm an der Nordwestecke.

2) Auch das zwei Stunden südsüdöstlich liegende, dem Steinbacher Kloster zehentpflichtige Bullau pfarrte bis vor wenig Jahren nach Michelstadt. Von der jedenfalls uralten Kirche in Bullau berichtet Luck, Erb Reformationsgeschichte, S. 71, nur die Tatsache ihres Wiederaufbaues im Jahre 1728. Am Ende eines 1506 aufgestellten Verzeichnisses der Heiltümer etc. der Pfarrkirche zu Michelstadt fand ich den Vermerk: Die kirch zu Bulawe ist gewyht In er des heyligen zwolfpotten Sant Jacoba deß Grössern vnd ist kirch weyhung of denn sonttag mīa (misericordia!) domini etc. (Erbach. Gesamthausarchiv VII, 1, Nr. 30).

3) Vgl. Georg Schaefer, Kunstdenkmäler d. Kr. Erbach, S. 177—184 und Figur 93—96.

4) Darmstädter Zeitung 1900, Nr. 362.

5) Vgl. die Lichtdrucktafel nach Aufnahmen des Herrn Professor Neeb für das Werk Georg Volks: Der Odenwald und seine Nachbargebiete. Eine Landes- und Volkskunde. Verlag von Emil Roth in Gießen. Preis geb. M. 10.— mit Erlaubnis des Verlegers. Zu S. 346 ist in der Unterschrift der Tafel zur Rechten meine Deutung als Moses verwertet.

6) Luck gibt a. a. O. ein Verzeichnis der von Graf Eberhard an Georg Schott in Straßburg von der kirchen wegen verkauften Kelche, Patenen usw. im Gewicht von 19 Mark 7½ Lot, im Silberwert von 184 Gulden, 6 Batzen, 3 Kreuzer.

7) Mitteilungen über die Michelstädter Kirchenbibliothek, Programm der Realschule, Michelstadt 1902; vgl. Mitteilungen aus der Michelstädter Kirchenbibliothek, Programm 1905. Eine nur hier vorhandene antisemitische Dichtung Thomas Murners „Entehrung Mariä durch die Juden" ist im XXI. Bande des Jahrbuches für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens 1905 veröffentlicht worden. Über eine Quellenschrift zur Geschichte des Streites zwischen Sixtus IV. und Florenz, vgl. L. Pastor, Geschichte der Päpste II³ 546 f., dazu Mainzer Journal vom 18. IV. 1904.

8) Beilage zum Jahresbericht der Michelstädter Realschule 1905, S. 11 f.

9) Die Aufnahme verdanke ich Herrn Professor Ernst Neeb.

10) Pierre d'Ailli: De Reformatione Romanae ecclesiae; Augustinus: De perfectione iustitiae; Erasmus: Divi Hieronymi epistolae tres (auf dem Holzschnittitel eingeschnitten 1518, aufgeschrieben 1522; Hutten: De schismate extingendo (1520); Ulr. Velenus: Apostolum Petrum romam non venisse; Joh. Franc. Picus Mirandula: pro Savonarolae innocentia, Wittembergae, Lotther 1521; Epistola apologetica D. Joannis Gocchij; And. Bo. Carolstadii: Super Coelibatu, zweite Ausgabe, Wittemberg, Joh. Grunenberg 1521; Luther: Contra Henricum, Witemberg (Grunenberg) 1522; Caroli Quinti „Edictum contra Lutherum" 1521, Antuerpiae per Guilhelmum Vorstermannum; Bulla apostolica prior contra errores Martini Lutheri 1520; Bulla apostolica posterior contra Martinum Lutherum 1520; Doctoris Mar | tini Lutheri Acta Worma | ciae .. 1521; Assertio omnium articulorum M Lutheri 1521; Theob. Billicani: D. christophori Descriptio; Oecolampadii: De laudando in Maria Deo.

11) Verzeichnis der gedruckten Schriften des A. B. von Karlstadt (Zentralbl. f. d. Bibliothekwesen XXI, 161, Nr. 12, vgl. Luther an Lang, Enders I, 169).

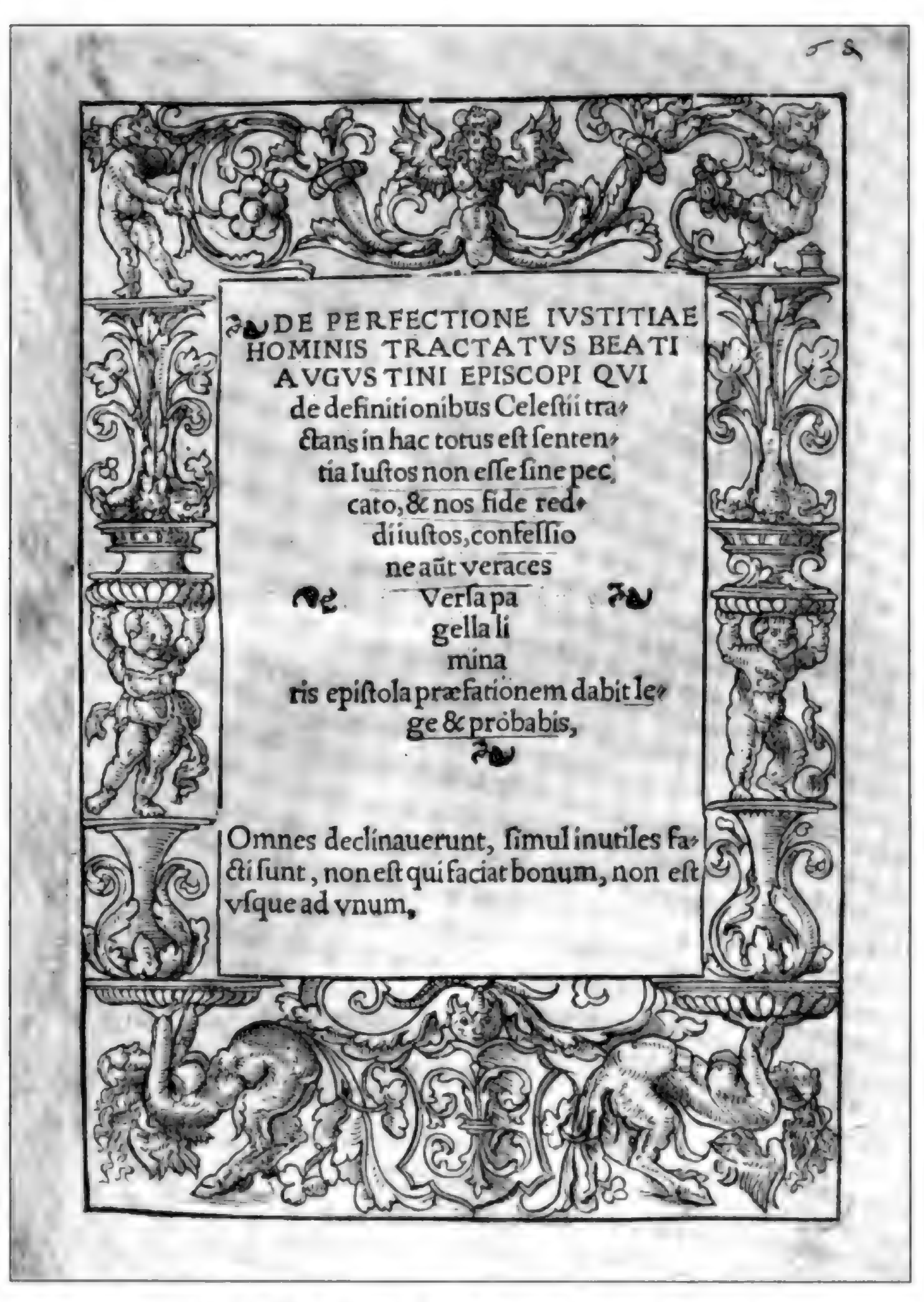




Josua im Kampfe mit den Amorrhitern (Jos. 10, 12)



Moses im Gebet auf dem Berge während des Kampfes gegen die Amalekiter (Exod. 17, 9)



DE PERFECTIONE IVSTITIAE
HOMINIS TRACTATVS BEATI
AVGVSTINI EPISCOPI QVI
de definitionibus Celestii tra-
ctans in hac totus est senten-
tia Iustos non esse sine pec-
cato, & nos fide red-
di iustos, confessio
ne aūt veraces
Versa pa
gella li
mina
ris epistola præfationem dabit le-
ge & probabis,

Omnes declinauerunt, simul inutiles fa-
cti sunt, non est qui faciat bonum, non est
vsque ad vnum,

Titel für Augustinus: De perfectione iustitiæ hominis
der Michelstädter Kirchenbibliothek

Eugen Kranzbühler

Der Wormser Dom im 18. Jahrhundert

Der Wormſer Dom im 18. Jahrhundert

Von Eugen Kranzbühler in Darmſtadt

Das Mauerwerk des Wormſer Doms hatte die Kataſtrophe von 1689 leidlich überſtanden. Noch ragten die Türme und die Steinpyramide der Weſtvierung unverſehrt in die raucherfüllte Luft, noch hielten die Pfeiler, da die angelegten Minen »zu keiner Perfektion gekommen« waren, unerſchüttert ſtand. Aber ſonſt ſah es übel mit dem alten Gotteshauſe aus. Das Bleidach[1]) war vollſtändig zerſtört. »Verſchiedene Gewölber waren von oben her mit Gewalt eingeworfen« worden. Die herunterſtürzenden Maſſen hatten den zum Teil mit Marmoreinlagen verſehenen Fußboden beſchädigt und ihm, wie die jüngſten Aufgrabungen noch erkennen ließen, tiefe Mulden eingedrückt. Das Feuer, im Innern von Geſtühl, Kirchengerät und allerlei hierher geflüchtetem Mobiliar genährt, hatte tiefe Löcher in das prächtige Quaderwerk gefreſſen. Was etwa an Bildhauereien und kirchlichen Schmuckſtücken erhalten geblieben war, wurde ſpäter von plündernden Horden zertrümmert, die Gräber wurden aufgeriſſen und die Altäre zerſtört. So mag das Innere das Bild eines wüſten Chaos geboten haben, an dem die nächſtfolgenden Jahre nur wenig geändert haben werden. Noch im Jahre 1695 ergeht »nomine der Regierung« ein Befehl, »daß der Domb zu Wormß durch insolentias der ſoldaten nicht noch mehr ruinirt werde«.[2])

Vor dem Frieden von Ryswijk (30. Oktober 1697) wird kaum ernſtlich an eine Wiederherſtellung des Domes gedacht worden ſein. Erſt im Jahre 1698, am 2. Mai, dem Kirchweihtag[3]) des Domes, finden ſich mit dem Entſchluß, nach Worms zurückzukehren, greifbare Beſchlüſſe des Domkapitels, die beſtimmte Reſtaurationsabſichten erkennen laſſen. Es ſollte an die katholiſchen Potentaten und Domkapitel wegen Unterſtützung geſchrieben, insbeſondere ſollte die Bitte wegen einer Kirchenkollekte beim Erzbiſchof von Salzburg durch den Hinweis unterſtützt werden, daß der heilige Rupertus, der ehedem Biſchof von Worms war, »nochgehendt daß Ertz-Biſtumb Salzburg auffgericht habe«. Wegen des Bauweſens wurde beſchloſſen: »Zu Ankauffung der bau-Materialien vnd beſtreittung der bau-Koſten ſollen 2 bis 3000 fl. aufgenommen werden, mit 4 oder endlich auch mit 5 per Cent zu verpenſioniren ... Von dießem Capital ſollen die nothwendigſte gemeine Capitelßgebaüe, als Keller, ſcheüer, ſpeicher p. p. gemacht, inſonderheit auch der Creützgang, ſo viel möglich, vor dem ruin gerettet werden.«[4]) Ein beſcheidener Anfang, wenn man bedenkt, daß die Koſten der Herſtellung der Domkirche allein auf 100000 Reichstaler, die für den Kreuzgang nebſt Domſpeicher und anſchließenden Gebäuden auf weitere 10000 Reichstaler geſchätzt worden waren.[5]) Recht niedergeſchlagen klingt der Bericht des nach Worms entſandten Dombekans vom 10. Mai 1698, »daß Er den augenſchein der ruinen zu Wormbß ſehr ſchlecht befunden, der Creützgang würde nothwendig auch müſſen unter Dach kommen«.[6])

Doch nicht nur am Kreuzgang und an den den wirtſchaftlichen Bedürfniſſen dienenden

Gebäuden wurde, wie es den Anschein haben möchte, gearbeitet. Daß auch für den Dom mit Erfolg gewirkt wurde, beweist bereits ein Beschluß vom 3. Mai 1700: »Den Bischoffen vnd Stifftern, welche zum baw des Dhombs contribuirt, solle im Thumb ein glaßfenster oder wapen, welches ahm wolfeilst, gesetzet werden.«7) Es scheint zwar zunächst kein festes System bei den Herstellungsarbeiten beobachtet worden zu sein. Frühzeitig war, offenbar durch ihren engen baulichen Zusammenhang mit dem Domkreuzgang veranlaßt, die Nikolauskapelle in Angriff genommen worden. Aber schon am 4. Mai 1700 wurde der Speichermeister Schrimpf beauftragt, er solle »mit fernerem baw in Nicolai Capelle gäntzlich anstehen vnd ahn deßen statt das neben Chor und Kuppel zu bawen anfangen«.8) Allein selbst die dringendsten Herstellungsarbeiten mußten aus Geldmangel hinausgezogen werden. Noch am 3. Mai 1702 »proponirt Herr Dhombscholaster, ob nicht beßer wehre in den Dhomb den Gottesdienst wieder anzufangen, vnd ein oder anderen vicarium, wan die media obhanden sein, anzunehmen vnd zu solchen effect den Dhomb in tach zu bringen, auch die glaßefenster im Chor verfertigen zu laßen. — Resolutum: Die erst einkommende mittel sollen zu solchem effect employrt werden, wie auch die reditus fabricae, vnd solle annebens der tach oben zugeschlagen werden, damit von regen vnd schnee befreyet pleibe, im vbrigen aber mit ferneren angestonden werden«.9) Die Unzulänglichkeit der Mittel kann nicht überzeugender zum Ausdruck kommen. Am 3. Juli wendet sich das Kapitel wiederum an auswärtige Hilfe: »scribatur ahn die Dhombprobste vnd Dhombdechanden vmb ein glaßefenster. Herr Schrimpff solle vberlegen, wie hoch Ein fenster zu stehn komme.«10)

Nach diesen Bemerkungen darf dem Speichermeister Schrimpff ein besonderer Anteil an der Leitung der Herstellungsarbeiten zugeschrieben werden. Aber auch materielle Förderung hat er gewährt. Eine Inschrift auf dem von ihm errichteten Sebastiansaltar rühmt von Schrimpff: »liberalitate sua tum Cathedrali hujati (quam ex asse haeredem instituit), tum aliis Ecclesiis non modicum attulit splendorem.«11)

Über die einzelnen Stadien der Herstellung erfahren wir leider nichts Näheres, ebenso wenig, was nicht minder zu bedauern sein wird, etwas über die Beseitigung der Grabdenkmäler und sonstiger Werke der Bildhauerkunst. Sie mögen in ihrem verstümmelten Zustand in den Augen des damaligen Geschlechts nicht mehr als Zierden des Gebäudes betrachtet worden sein. Darauf ist wohl in erster Linie die gegenwärtige Armut des Doms an älteren Skulpturwerken und geschichtlichen Denkmalen zurückzuführen. Nur einige spärliche Trümmer, Köpfe, Hände und wenige Reste einer Miniaturarchitektur, wie sie an gotischen Grabmälern, Sakramentshäuschen u. dergl. verwendet wurde, haben sich in dem Schutt gefunden, mit dem zu Anfang des 18. Jahrhunderts der alte Fußboden des Schiffs eingeebnet und um etwa einen halben Meter erhöht worden ist. Die neuerdings in Angriff genommene Senkung des Bodenbelags auf seine ursprüngliche Höhe hat diese kärglichen Überbleibsel vergangener Kunstwerke an den Tag gefördert. Vermutlich erst nach dem Stadtbrand ist auch der Lettner, für dessen Existenz bislang kein Nachweis erbracht war, aus dem Dom entfernt worden. 1544 wird eine Orgel (Werklein) »vff dem letner« (außer dem »werklin off Sant lorenz chor«) erwähnt.

Noch am 16. September 1595, nachdem der neugewählte Bischof Philipp von Rodenstein den Eid geleistet hatte, »seint ... Domini Praepositus vnd Decanus vf den Letter gangen, vnd hat doselbst Notarius capituli die publication der election verlesen. Ist demnach Reverendissimus zwuschen den Herren Praeposito vnd Decano vnd mit volgenden den anderen capitularen in den chor gangen vnd vf den altar gesessen vnd sonst verricht, wie gebreuchlich«.[12])

Der Laurentiuschor war im Jahre 1711 wiederhergestellt, wie ein auf den Verputz der Chorwölbung aufgemaltes, bei der jüngsten Restauration entferntes Chronostichon besagt. Nach Schannat soll dieser Bauteil vom Bischof Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1694–1732) mit großem Aufwand instand gesetzt worden sein.[13]) Das barocke Steinkreuz auf der Höhe der westlichen Vierungskuppel trägt die Jahrzahl 1710.

Nur zusammenhanglos und äußerst spärlich fließen die Nachrichten über die Erneuerung der inneren Ausstattung. Die Kanzel wird aus einem Legat des 1715 gestorbenen Dekans Adolf zu Eltz errichtet,[14]) wann, steht indes nicht fest. 1723 wird die Herstellung »eines ahn den Chor im Dhomb zu machenden Vnterschlags und gerembs« (etwa Chorschranken an Stelle des beseitigten Lettners?) beschlossen, aber die Ausführung mit Rücksicht auf die mangelnden Mittel bis auf weiteres verschoben.[15]) Am 12. April 1725 wird angeregt, »daß vnter dem plaster im Dhomb möchte nachgesucht werden, in welcher gegend die 2 Heyligen leiber liegen«.[16]) (Gemeint sind damit offenbar die Gebeine der Heiligen Justinus und Stactäus, die bei der Domweihe von 1181 dem Hochaltar entnommen und mitten im Kirchenschiff beigesetzt worden sein sollen.[17]) Am gleichen Tage findet sich der Beschluß, daß, »wegen der im Chor von Ihro Hochfürstlichen Gnaden von Münster und Paterborn angeschafften 3 grosen fenster vnd der versprochener masen darin noch Einzusezender Hochfürstlichen wappen bey Herrn Dhombdechants anwesenheith ... das übrige weiters darin resolvirt werden solle«. Auch sollten im Schiff der Kirche »auff Jeder seithen noch etliche große bäncke zu denen anderen angeschafft [und] soforth pro majori decore sothane stühl in Einer reyhn nach einander gestellet werden«. Am 22. August 1728 erfolgt die feierliche Weihe der sechs neuen, von Frankfurter Glockengießern gegossenen Glocken, die zum Teil aus Beiträgen des Bischofs Franz Ludwig und der Mitglieder des Domkapitels beschafft worden waren. Die Glocken kosteten zusammen 6664 fl. 30 kr. und wogen 5902, 3263, 1955, 1183½, 675 und 336 Pfund. Die größte trug die Wappen des Kurfürsten-Bischofs sowie der Prälaten und der übrigen Mitglieder des damaligen Domkapitels. Außerdem war auf ihr das Gußjahr 1728 durch folgendes Chronostichon niedergelegt:

SeX soCIas ponIt CVM CLero prInCIpe prInCeps
EIa sonent sanCtIs petro paVLoque patronIs.[18])

Nach all dem darf angenommen werden, daß der Dom im Laufe der Regierungszeit des Bischofs Franz Ludwig wieder vollständig in gebrauchsfähigen Stand versetzt worden ist. Zwar ist 1733 noch fraglich, ob das »pro altari destinirte Hettersdorffische[19]) legatum« zur »Reparation der S. Nicolai Capellen« verwendet werden könne, so daß damals immerhin noch mancherlei Wünsche unbefriedigt gewesen sein mögen. Der Bischof selbst

verfügte in seinem am 5. April 1732 in Breslau errichteten Testament, daß aus seinem Nachlaß »zum Ersten ... das hohe Altar in unserer uhralten Dhombkirchen in besseren und zu Gottes Ehr convenienten ansehnlichen Standt gestellet, auch darzu ein zierlich und herrlicher Ornat vor die festa majora angeschaffet ... werden möge«.[20]) Doch erst zehn Jahre später ist diese Absicht verwirklicht worden.

Der nach dem Tod Franz Ludwigs am 17. Juni 1732 zum Wormser Bischof gewählte Kurfürst von Trier, Franz Georg von Schönborn, fand beim Regierungsantritte den unter seinem Vorgänger – anscheinend nach den Plänen des Mainzer Architekten Anselm Franz Anton von Ritter zu Grünstein – errichteten Wormser Bischofshof im wesentlichen vollendet vor. Aber noch war das eine oder andere fertigzustellen. Vor allem befriedigte ihn die Aufstellung des Altars in der Hofkapelle nicht. Er ließ sofort die Arbeiten an seiner Wormser Residenz einstellen und zog einen Künstler zu Rat, wie er ihn nicht besser hätte finden können. Am 31. Juli 1732 schreibt er an das Domkapitel: » ... wir befinden die nothdurfft, den bey unßeres herzliebsten Herrn Bruder Fürstens von Bamberg und Würtzburg Liebden [Friedrich Karl von Schönborn] in Diensten stehenden Obristlieutenant und Bawdirector pp. Neumann nachher Wormbß zu beschreiben, um durch selbigen Erwähnten Bischoffshoff besichtigen zu laßen«.[21]) Von da ab ist der Name eines der bedeutendsten und fruchtbarsten Baukünstler Deutschlands mit der Wormser Bau- und Kunstgeschichte innig verknüpft. Auf Neumanns Wirken am Bischofshof kann hier nicht näher eingegangen werden.[22]) Es sei nur das eine hervorgehoben, daß seine Tätigkeit, die unmittelbar an diese Berufung anschloß, anscheinend nicht umfangreich gewesen ist. Dagegen setzte für ihn eine größere Bautätigkeit erst wieder ein, nachdem während des polnischen Erbfolgekrieges, am 23. April 1735, der Bischofshof schweren Brandschaden erlitten hatte. Erst im Verlauf dieser Arbeiten scheint er auch mit dem Wormser Dom befaßt worden zu sein und zwar wiederum auf Veranlassung des Bischofs Franz Georg, der von Ehrenbreitstein aus unterm 20. November 1738 um Urlaub für Neumann »zur Aufrichtung des Altares in meiner Dom Kirchen zu Worms« bittet. Bereits am 28. November 1738 schreibt Neumann von Worms aus: »Bey dem hochwürdigen gnädigen Dom Capitel zu Worms wegen des altars mit den Kinstlern undt arbeitern bereits Einig geworden. Es seindt zwar allerley concepten vorhandten gewesen undt noch eines ahnkommen von Herrn General von Welsch;[23]) es ist aber resolviert wordten bey dem meinigen«. Von nun an ruht die künstlerische Ausschmückung des Ostchors in den Händen Neumanns. Es ist allerdings nicht gesagt, welcher Altar des Domes in jenem Schreiben Neumanns gemeint ist. Im Jahre 1738 wurde der vom Speichermeister Augstahler gestiftete Walpurgis-Altar im nördlichen Querschiff errichtet. In die gleiche Zeit wird der aus einem Vermächtnis des Kanonikers Franz Rudolf von Hettersdorff erbaute Nikolaus-Altar im südlichen Querschiff zu setzen sein. Allein beide Altäre haben wohl nichts mit Neumanns Kunst zu tun. Keller,[24]) dem die Veröffentlichung der beiden Schreiben vom 20. und 28. November zu verdanken ist, hat daraus, daß »alle übrigen Altäre des Domes korrespondierend sind, hier aber immer nur von einem Altar die Rede ist«, gefolgert, daß nur der Hochaltar gemeint

sein könne. Mit Recht, wie die nachstehenden Einträge in den Domstiftsprotokollen des Jahres 1741 beweisen. Zu Beginn dieses Jahres muß der Altar im Rohbau bereits fertig gewesen sein. Es handelt sich von da an nur noch um Fragen seiner Ausstattung.

Domstiftsprotokotoll von 1741, 3. Februar: »Figuren auff den hohen altar. Herr Obristlieutenant Neümann zu Würzburg berichtet wegen des hohen altars gutachtlich, daß die 4 Figuren von Holz zu stellen vorträglicher seye, als von purem weißen Marmor, maßen diese auff Ein weith mehreres, dan jene, zu Stehen kommen dörfften. — Resolutum: würde dieser vorschlag in soweith a praesentibus nicht mißbilliget, gleichwohlen könte mit der resolution bis zur ankunfft mehrerer Herren capitularen angestanden werden.

24. März: wurden 3 Zettel von denen arbeithen am hohen Altar producirt . . .

5. April: wurde der von Herrn Obristlieutenant Neümann ratione der nöthigen Verguldung mit gelben farben Jeden gehörigen orths gezeigneter Riß des hohen newen altars producirt und occasione dessen nachfolgende unterschiedliche puncten resolvirt:

1. Die abzeichnung der verguldung approbirt und mit dem Werckh nun fortzufahren beliebet. Daher zuforderist
2. Die zur Verguldung hieher von Franckfurth, Bruchsall und Mannheim beschriebene artis periti jeder Ein besonderen Überschlag über diese Arbeith Reverendissimo Capitulo zu übergeben, die gold proben aber wurden vor allen die würzburger am besten befunden, alßdan
3. Weren die sambtlichen Überschläge dem Herrn Neümann zur revision und guthachten auff Würzburg zu communiciren. Dan
4. Die 4 auff den altar kommenden figuren oder Statuen von Holz fertigen zu lassen, auch von Herrn Neumann weither guthachtlich sich zu informiren, indeme Reverendissimo Capitulo die ganze Verguldung derenselben nicht allerdings anständig, ob solche weiß zu marmoriren oder wie Es zur besseren Zierde des altars adaequat were, auch wie hoch eins für dem anderen zu stehen kommete. Inmittels aber undt
5. weren vorgedachte 4 figuren oder Statuen einsweilen dem Bildthawer von Holz zu fertigen zu veraccordiren.
6. Den newen ornat betreffend, solte bestehen in 4 Chorcappen, 3 Meßgewändter, 2 leviten Röckh undt 3 Antipendia, worüber Ein überschlag machen zu lassen, wie viel Ehlen ahn Stoff, Futher und borden erforderlich, ratione derer farben aber müßte der grund weis oder silber, mit gold- und anderen Blumen [sein].

10. April: producebatur ein Conto des Würzburger Marmorirers wegen seiner zum hohen altar gemachten arbeith. — Resolutum: communicetur dem S. Johannispfarrer Linz, umb solche durch den Werckmeister Endner schuhe weiß ausmessen zu lassen und, wan alles dem accord gemäß sich findete, dem marmorirer nach denen Überschläg und accord von denen haereditetsgeldern sein gebühr zu bezahlen.

Occasione hujus wurden auch die von Herrn Obristlieutenant Neumann mit dem gibsmarmorirer Jacob Glass und Simon gishammer[25]) marmorirermeister, dan mit dem bildhawer Joh: Wolffgang Awera[26]) getroffene accordt wegen bemelten altars producirt und genehmet, welche ebenfalls bemeltem Johannispfarrer zu communi-

ciren, umb, wan Etwa darinn ein anstandt were, darüber von Herrn Neumann Erleutherung zu begehren, falls aber alles seine richtigkeith hette, auff das bereits denenselben hierauff vorhin per abschlag bezalte den rest außzuzahlen, auch dabey noch einen etwaigen abzug ahn der total summe zu tentiren.

Recompenz Herrn Obristlieutenant Neümanns wegen des hohen Altars. – occasione obiger productorum vnd nach Verlesung des Herrn Neumanns dabey vbersendeten berichts wurde auch deliberirt, waß ihme intuitu seiner bißherigen in dieser sachen gehabten vieler bemühungen vnd gegebener vorschlägen zur etwaigen recognition zu geben, et Resolutum: Auß dem haereditets Vorrath Ihme 500 fl. pro discretione verabfolgen zu laßen.

13. April: Wurden von 3 goldarbeither aus Franckfurth, Bruchsall und Mannheim 3 Vberschläge wegen nöthiger verguldung ahn dem hohen altar producirt, welche dem Herrn Neumann auff Würzburg zum baldigsten guthachten mit dem beyfügen zu communiciren, daß der von Franckfurth den Grund zur verguldung 9 mahl, die vbrige beyde aber nur 6 mahl zu legen sich Erklähret, nach Eingelangtem obgedachten Newmännischen guthachten könten die alßdan hier ahnwesende Herrn Capitulares in der Sach fortfahren und nach geschloßenem accord das weithere fügen.

14. April: Repropositione facta wegen Verguldung des hohen altars verbleibe es zwar bey vorigem resoluto, die Vberschläge darüber dem Herrn Neumann zum guthachten zu communiciren. Selbigem were gleichwohlen dabey zu bedeuthen, daß Reverendissimum Capitulum auff den franckfurther mehr alß die andere reflectirete, möchte alßo deßelben Oberschlag wohl durchgehen und was dabey noch etwa abzubrechen oder zu Enderen nebst einem accords-auffsatz hieher guthachtlich berichten.

26. Mai: Reverendissimus Dominus Decanus producirte schriefftliches guthachten von Herrn Obristlieutenant Neümann über die zu veraccordirende Verguldung des hohen altars. – Resolutum:

1. verbliebe bey letzterem resoluto, dem verguldter zu Franckfurth Geyll [Geybel] solche Verguldung für anderen zu vberlaßen, jedoch dabey noch zu tentiren in dem accord nach dem vberschlag sub lit. A noch etliche 100 fl. abzubrechen, dan weren auch die 4 figuren oder Statuae in obigen accord der verguldung mit Einzuführen;
2. were der vorgeschlagene accord bildhauerarbeith vorbemelter 4 Statüen jede per 80 fl. aggreyret;
3. das übrige [?] aber noch abzuwarthen, bis die Abzeichnung von Herrn Neumann eingelangt, alsdan in sachen weiter fortzufahren.«

Die Verhandlungen mit dem Vergolder Geybel zogen sich noch etwas in die Länge. Das Domkapitel wollte den Preis auf 1900 Gulden herabdrücken. Endlich am 8. Juli 1741 »Erschiene Herr Geibel von Franckfurth, deme nach vorgängiger Handlung die Verguldung des hohen altars und darauff befindl. Statuen zusammen oberhaubt vor 2000 fl. nach dem Ihme vorgeleßenen vnd nach dem von Herrn Obrist Lieutenant Neümann Eingesandten Riß und guthachten sub Lit. A verfertigten accord oberlaßen wurde.«

Schon vorher, am 5. Juli, »wurde wegen übriger außfertigung des hohen Altars so-

wohl der Verguldung alß sonstiger Enderung ahn denen fenstern, nach gestrigem allerseits genohmenem augenschein vnd vberlegung, des Herrn Obristlieutenant Neümanns lezthin unterm 21. passati Eingesendeter überschlag in allem approbirt, außgenohmen, daß die oben im Creutzgewölb vorgeschlagene blawe farbe verworffen und hingegen alles ganz weis übertünchet werden solte. und hette alßo S. Johannis-pfarrer Linz zu erspahrung der Kösten in specie mit escarpirung vnd gleichmachung deren fenstern alßbald in der sach anzufangen vnd nach besagtem Newmännischen guthachten fortzufahren«.

Wie aus diesem letzten Protokoll hervorgeht, erstreckte sich Neumanns Tätigkeit nicht allein auf den Altar. Es liegt ja in der Tat auch nahe, daß er bestrebt war, den Raum, in dem sein Altarwerk aufgestellt wurde, nach seinen künstlerischen Anforderungen umzugestalten oder daß er, wenn die Änderungen auf Wünsche des Domkapitels zurückzuführen sind, mit seinen Vorschlägen gehört worden ist. Vermutlich hängt damit zusammen die anfangs 1741 erfolgte Annahme eines neuen Baumeisters oder, wie er auch genannt wird, Werkmeisters in der Person des Jörg Endtner. Dieser hatte dem Anschein nach die örtliche Bauführung unter der Oberleitung Neumanns. Die für ihn entworfene Instruktion wurde am 17. Januar 1741 vom Domkapitel genehmigt. Ob er identisch ist mit dem Baumeister des Domkapitels Johann Georg Render, gest. 1749, dessen Grabstein seither im Laurentiuschor stand, müßte weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben.[27]) Über Arbeiten, die damals am Ostchor vorgenommen wurden, geben folgende Protokolle einige Anhaltspunkte:

1741, 6. April: »occasione praelecti protocolli ultimi capituli generalis wegen vorgehabter Versezung der newen Sacristey Thüren im Dhomb wurde aus bewegenden Vrsachen selbige Im alten plaz zu laßen dienlicher befunden, nur daß solche nach proportion in etwas erhöhet und Eingerichtet werde, welches werckmeister Endtner außerhalb der Thür abzuzeignen. – Wegen Enderung deren chor-fenstern hinter dem Hohen altar weren die gestelle außzuhawen vndt gleich zu machen. – Dan das Creuz gewölb oben im chor mit rother farbe, das übrige aber weiß anzustreichen. – Die Belegung des chors belangend, wurde dienlicher befunden solches mit guthen dauerhaften roth- und weißen Steinplatten zu belegen.«

Ferner 25. August: »ab propositionem Reverendissimi Domini Decani wegen der Deck und fenstern im Chor, wurde folgendes resolvirt:

1. Creüzbögen im Dhombchor. Weren die 3 Creüzbögen mit rother stainfarb, wie auch die gesimbs und begleithungen deren fenstern mit darzwischen gezogenen weißen strichen anzustreichen.
2. Newe fenster im Dhombchor. Das glaß zu denen fenstern im Chor betreffend, solte meister Endtner mit dem livranten zu franckfurth, Gölz genannt, sich bereden, wie hoch vnd dick solches darzu zu aptiren, auch Einzusehen weren, vnd was der preyß seye; dan hette Er ein prob oder model von Blech-Eißen, worin die glasfenster zu sezen, vom schlosser verfertigter mitzunehmen und bemeltem Gölz solches zur nachricht und seiner meinung halben vorzuzeigen.

3. Fenster rahmen im chor. Die völlige Eisserne fenster rahmen betr. were mit dem schlosser die arbeith auffs pfundt zu accordiren, zuforderist ein prob machen zu lassen.
4. Sacristey im Dhomb. In die newe Sacristey[28]) eine Thür von feinem Eichenen Holtz, wie auch ein Klein Camingen darinnen ex camera nach vorher obergebenen vnd ratificirten überschlägen anzuschaffen.«

An demselben Tag wird weiter beschlossen: »Wegen der mauer- vnd tüncherarbeith ahn dem chor-gewölb vnd fensterbogen hette S. Johannispfarrer Linz die diesertwegen producirte specification vnd oberschläg pflichtmäßig mit dem meister Endtner zu veraccordiren vnd ad ratificandum zu obergeben.

30. August: Auff Cammermeisters bericht wegen einruckung deren oberen langen fenstern im Dhomb vnd deren reparation. — Resolutum: was höchstnöthig befunden, were zu besorgen.«

Über die neuen Fenster »im Domchor« und über die Fenstergestelle, wozu das Eisen schließlich von Mannheim statt von Frankfurt bezogen wurde, ist noch des längeren verhandelt worden, ebenso über die »Maurerarbeiten im Chor«, die von Meister Endtner vorgenommen werden sollten. Von diesen Arbeiten vermag man mangels näherer Angaben kein genaues Bild zu bekommen; möglicherweise bezogen sie sich nur auf die Herstellung der Chorwände, die vielleicht ebenso wie die des Laurentiuschors stark vom Feuer mitgenommen waren. Die Wandungen des Ostchors sind heute noch an ihrem unteren Teil verputzt und mit aufgemalten Steinfugen versehen, während oberhalb das echte Quaderwerk zutage tritt. Diese Ausführung, dazu an solch bevorzugter Stelle, entspricht wohl keineswegs dem ursprünglichen Bauzustand.

Während dieser Arbeiten schreitet die Tätigkeit am Hochaltar weiter. Am 10. November wird ein schriftliches Gutachten über die »von Ulrich brandmeyer aus Bruchsal beschehene Besichtigung der Verguldung am hohen Altar« vorgelegt. Doch entbehrte der Altar noch seines Figurenschmucks. Am 17. November wird über den »Bildhawer- vndt frachtlohn deren auff den hohen altar gehörigen Statüen« im Kapitel vorgebracht, »daß der Bildhawer von Würzburg die 4 Ihme per 80 fl. Stuckweiß veraccordirte Statuen zum Hohen altar gehörig überbracht hette, ob nun solche demselben bezalt werden solten. Dan weren weiters dem schiffmann, solche hieher zu lieffern, vor 1 schiff zur fracht 25 fl. accordirt worden, weilen Er aber noch ein schiff darzu hette nehmen müssen, würde Ihme wohl etwas mehr über den accord bezalt werden .... — Ad litteras Herrn Obristlieutenant Neümann, der Reverendissimo Capitulo anheim lasset durch obgemelten Bildhauer Aura Ihme die capitulariter zuerkannte 500 fl. recompenz gelder wegen des Hohen altars gegen seine Handschriefft abfolgen zu lassen«, wurde beschlossen, »weilen solches honorarium bereits vorhin schon capitulariter beliebet worden, und der altar bereits fertig«, solle die Auszahlung aus den »Häreditätsgeldern« erfolgen. Die Figuren waren bei ihrer Ankunft noch nicht vergoldet. Der Ankauf eines neuen Ofens für die Sakristei sollte um so mehr beschleunigt werden, »alß die verguldter die Statuen zum Hohen altar daselbst zu fertigen hetten«. An demselben Tag erhielt auch »der Stuckadurer« seinen Rückstand an Arbeitslohn, die in Frankfurt bestellten Stein-

platten für den Chor wurden bezahlt. Ferner sollte »dem Endtner der Rest seiner Arbeit im Chor« vergütet werden.[29])

Damit sind die Arbeiten an Hochaltar und Hochchor offenbar beendigt gewesen. Am 31. März 1742 bekommt das Spital zu Neuhausen »das Gerüstholz und Eisen vom hohen Altar im Dom«. Die alten Chorfenster sollten aufgehoben und zur Ausbesserung der übrigen Kirchenfenster verwendet werden.

Auch die beiden Nebenchöre, an den östlichen Enden der Seitenschiffe gelegen, müssen damals Erneuerungen erfahren haben. So nur kann der oben erwähnte Beschluß vom 25. August 1741 wegen der drei Kreuzbogen[30]) verstanden werden. Es wird das ferner durch folgenden Protokolleintrag vom 31. März 1742 bestätigt: »Newe fenster im Chor. — Dan auch were zuzusehen, wie die 3 newe gegen S. Johannis Kirchen über ahn dem chor oben Eingesezte gute glaß fenster, desgleichen die auff der anderen seithen im chor befindliche 3 gleicher gattung newe kostbare fenster vor besorglichem Sturm= und Hagelwetter am füglichsten praeservirt werden könten, als weßhalben Herr Obrist[31]) Neümann bey seiner vermuthlichen hieherkunfft occasionaliter ver= nohmen werden könte.«

Hieraus entnehmen wir weiter, daß Neumanns Tätigkeit in Worms mit der Er= richtung des Hochaltars nicht abgeschlossen war. Als der Vergolder Geybel »um Schad= loshaltung wegen einiger über seinen Akkord hinaus am Hochaltar gemachter Ver= goldung« nachgesucht hatte, wurde am 7. April 1742 verfügt, ihm die Akkordsumme von 2000 fl. auszubezahlen, die von ihm gestellte Kaution »biß nach völlig erloffenen 2 Jahren der zu nehmenden prob halber zurückzuhalten« und »die nachsuchende bonification durch Herrn Obrist Neumann bey seiner anhero Kunfft oder durch einen anderen werckverständigen besichtigen vnd taxiren zu lassen«. Am 30. Juni wird ferner beschlossen: »Ratione der über den accord ahn dem hohen altar gemachter Verguldung vnd was noch weiters auff newe etwa zu machen, hette Johannispfarrer Linz in conformitet des von Herrn Obrist Neumann darüber ertheilten guthachtens den Franckfurther verguldер hieher zu bescheyden und eins mit dem anderen demselben zu veraccordiren. — trath fenster im Dhomb=Chor. Weiters wegen deren nöthig er= achteter gerembs von trath vor die newe Chor fenster im Dhomb hette bemelter Herr Linz zuvor einen oberschlag daruber machen zu lassen und solche Reverendissimo Capitulo zu produciren.«

Was der Vergolder Geybel etwa auf Neumanns Vermittlung hin erhalten hat, ist nicht bekannt. Am 7. Dezember wird seine Bitte »vmb einige discretion wegen seiner am hohen Altar gemachter arbeith« abgeschlagen, da er sich »mit dem bißher bereits Empfangenen gar wohl begnügen könte, zumahl da auch noch weitere arbeith vor= fallen dörffte«. Von einer Weihe des Hochaltars verlautet nichts. Die am 2. Juni 1768 vom Kurfürsten Emerich Joseph vorgenommene wird wohl eine wiederholte Weihe ge= wesen sein, ohne daß allerdings angegeben werden kann, durch welche Umstände sie veranlaßt worden ist.[32])

Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang noch folgende Bemerkung des

Protokolls vom 30. Juni 1742: »Mahlerey im Dhomb=Chor. – proponebat Reverendissimus Dominus Decanus, daß Etliche Kunstmahler auß Mannheim sich gemeldet und vorgeschlagen hetten, dem Newen hohen Altar ein so beßßeres Ansehen zu machen, auch einiger maßßen wegen des gar zu großen durch die fordere Chorfenster hereinfallenden Lichts die dardurch im prospect veruhrsachende Verblendung zu benehmen, den völligen chor sauber außzumahlen, nöthig sein dörffte, wurden auch ad Stubam Capitularem vorgelaßßen vnd das von Ihnen producirte formulare auff einem tableaux besichtiget, und derselben arbeith halben weniger nicht als 5000 fl. gefordert, nach genohmenem abtritt aber resolvirt, Ihnen mahlern zu bedeuthen, daß wegen dermahligen zu einer so großen Summen erforderlichen geldmitteln es biß auff beßßere Zeithen außzustellen seye.«[33]) Was hierbei eigentlich geplant war, geht nicht deutlich hervor. Zum Zweck der Dämpfung des aus den Chorfenstern einfallenden Lichts wird 1748 beschlossen, »an die fenstere hinter dem hohen althar grüne Vorhäng von gekippertem straßburger leinen buch ... machen zu lassen«.[34])

1747 erklärt der Mainzer Domdechant und Wormser Capitularis Senior Johannes Franziskus Jacobus Antonius Freiherr von Hoheneck seine Absicht »die Sickingische Capell und althar · · · ex propriis mahlen und zurichten zu lassen«. Es ist damit die von Bischof Reinhard von Sickingen im Jahre 1482 erbaute Ägidienkapelle gemeint, die seit neuerer Zeit den Namen Marienkapelle führt. Das um seine Zustimmung gebetene Domkapitel hält sich zunächst ohne Erklärung des Wormser Domkapitulars Freiherrn von Sickingen nicht zu einer Entscheidung befugt. Dieser empfiehlt indes eine Anfrage bei dem Senior des Hauses Sickingen, wohl mit Rücksicht auf dessen Präsentationsrecht. Doch hält das Kapitel dies nicht für erforderlich und überläßt daraufhin am 12. April 1747 dem Mainzer Domdekan »sein lobliches vorhaben in außzierung diesser Capellen nach belieben zu vollstrecken«.[35])

Bereits im Jahre 1744 war beschlossen worden, neue Nebenaltäre zu errichten. Doch ist hierüber nichts näheres bekannt, da die Protokolle aus dieser Zeit fehlen. Erst aus dem Jahre 1747 sind wieder Nachrichten vorhanden, wonach neue Altäre zu beiden Seiten des Aufgangs zum hohen Chor errichtet werden sollten. Mitten hinein in die Verhandlungen führen folgende Protokolleinträge:

1747, 11. April: »Nachdeme abermahl Etwelche riesße über die in dem Dhomb zu fertigen seyende newe neben althär vorgezeicht, solche aber eben so wenig, als die vorherigen adaequat, sondern vielmehr befunden worden, daß sothane althäre falß selbige an die pylaren gesetzt werden sollten, dem chor und hohen althar den prospect verderben würden, als ist vor besser gehalten worden, statt solcher, zwey newe in die beyde neben chör zu seiner zeith und gelegenheith machen zu lassen.

occasione hujus declariren sich ihro hochwürdige Gnaden Herr Dhombsänger [Johann Philipp Freiherr von Hoheneck] hirmit nochmahlens ad protocollum, daß zwar hochselbige bey ihrer Ehemahliger Erklährung verblieben und einen diesser althären ex proprijs machen lassen wollten, mit dem außdrücklichen vorbehalt dannoch, daß die übrige hochwürdige Herren Capitulares gesambter handt den anderen gleichfals ex

propriis herstellen würden, welchen fals sie [nämlich der Domsänger] noch weither Erbiethig wären, sodann vor sich allein Eben so viel, als die übrige insgesambt, vor den ihrigen anzuwenden. — Resolutum: wird zur weiteren überlegung außgestellt.

25. August: Hoff schreiner von Mayntz überschicket abermahligen riefße, wie die beyde neben althär im Dhomb hergestellet werden könten. — Resolutum: wird die resolution darüber auff andere zeithen außgestellet.[36])

1749, 25. November: Ist wegen deren new zu machenden Neben Altarien im Dhomb resolvirt, daß

1. Es bey dem darüber allschon im April 1744 verabfaßten Capitular Concluso verbleiben, mithin diesse Altaria ohne zumaueren deren daran stossenden bögen an die pfeiller und auff den Einen Christus Crucifixus mit denen Heyligen Sebastiano und Rocho, auf den anderen Beatissima virgo mit zwey anderen neben statuis von noch zu denominirenden Heyligen gestellet werden sollen.
2. wurde zum Modell diesser Altarien der von Herrn Obristen Neumann zu Würtzburg verfertigte halbe althar rieß Erkieset, doch daß
3. sothaner rieß anderst, und statt deren in der mitte und sonsten angemerckten mahlereyen, mit gehauenen figuren Eingerichtet werde.
4. sollen diese Altaria von des abgelebten Herrn Dhomb Scholasters von Hohenecks[37]) zu dahiesiger Dhombkirchen vermachten Verlassenschafftsgeldtern (fals solche hierzu anreichig) gemacht und auff jeden des Herrn defuncti wappen, auch sodann
5. aúff den muttergottes althar dessen beyde Heylige patroni Johannes und Philippus gesetzt, vorgängig aber dessen Herrn Brudern des Herrn Dhombdechanten zu Mayntz hochwürdigen Gnaden gedancken darüber vernohmen und deßfals durch ihre Hochwürdige Gnaden Herrn [Mohr] von Wald auff beschehenes hochdero Erbiethen denenselben hievon sogleiche nachricht gegeben werden.

5. Dezember: Reverendissimus Dominus Decanus Moguntinensis hujatis cathedralis senior, in litteris ad Reverendissimum Dominum Decanum hujatem, dancken höfligst, daß Ein Hochwürdiges Dhombcapitul wegen anwendung ihres Herrn Bruders, des dahier gewesenen Dhombscholasters seeligen, zur hohen Dhombkirchen vermachten Verlassenschafft sein des Herrn Dhombdechants zu Mayntz guethachtliche gedancken zuforderst zu vernehmen geruhen wollen, sich solchemnach Extractum seines seeligen Herrn Bruders testamentarie-rechnung nebst denen Neumann- und Thomanischen[37a]) althar riesßen außbittendte, umb, wann allenfals seines mehrgedachten Herrn Bruders seeligen Verlassenschafft zu Errichtung deren vorhabenden beyden neben Altarien nicht hinreichig seyn sollte, auff mittel und weeg bedacht seyn zu können, wie darzu sonsten weiters geholffen werden möge. — Resolutum: ist die anverlangte communication placidiret, welche zu besorgen und deß weitern deren altarien halber mit Herrn requirenti zu verabreden Reverendissimi Domini Decani hujatis Hochwürdige Gnaden übrer sich zu nehmen geruhet haben."[38])

Damit endigen die Nachrichten über die Herstellung der beiden Nebenaltäre und es bleibt daher leider unentschieden, welchen Entwurf der Mainzer Dombekan gewählt

hat. 1753 waren die beiden Altäre vollendet. Am 25. April dieses Jahres »wurden die von der Hoheneckischen verlassenschafft nach nunmehro davon bezahlten zweyen Neben Altarien und newer Monstrantz[39]) noch überschiessende 314 fl. 28 kr. 1 ₰ officio Legacie angewiesen«. Aus deren Erträgnis sollten jeweils am 27. und 28. August alljährlich zwei Messen für den Stifter gelesen werden.[40])

Am 25. August 1753 wird die Stiftung eines »newen Himmels oder trag-baldaquins« durch den Domscholaster zu Rhein vom Domkapitel angenommen und bei dieser Gelegenheit beschlossen, neue Chorstühle anzuschaffen, »fordersambst aber einen abriess darüber durch einen geschickten schreiner machen zu lassen«. Mit dieser Bemerkung erledigt sich die von Keller (S. 186) ausgesprochene Vermutung, daß Balthasar Neumann auch der Schöpfer des Chorgestühls sei.[41]) Da Neumann wenige Tage vor diesem Beschluß, am 19. August, gestorben war, ist seine Mitwirkung an der Ausführung ausgeschlossen und wenn etwa ein Entwurf von seiner Hand bereits vorhanden und dem Kapitel genehm gewesen wäre, so dürfte wohl angenommen werden, daß das Kapitel alsdann nicht noch einen weiteren Entwurf durch einen geschickten »Schreiner« hätte fertigen lassen.[42]) Wer der Meister des Chorgestühls, das heute eine hervorragende Zierde des Domes bildet, gewesen sein mag, darüber kann zurzeit nicht einmal eine Vermutung ausgesprochen werden. Am 3. Dezember 1754 wurde »wegen deren neuen Chorstühlen in dem Dhomb resolviret, solche hier in loco machen, und dahero die in dem lagerhauß ahm rhein bereits in vorrath liegende Diehlen und übriges gehöltz zu seiner zeith widerum herein in den Creutzgang und auff die über solchem befindliche Aulam bringen zu lassen«. Wann die Arbeit vollendet war, ist nicht bekannt. Jedenfalls vor 1762, denn in diesem Jahr wird vorgebracht, »daß neüe Chor-Stühl überhaubt schlecht und zu wenig abgestaubet würden«.[43]) Die hinter den Chorstühlen liegenden barocken Tribünen mit steinernen Bogenstellungen und Engelsköpfe tragenden Pfeilern dürften älter sein.

1762 wird die Domkirche vom Kurfürsten Johann Friedrich Karl von Ostein von Mainz und Bischof von Worms mit einem »silbernen pulpitro oder Atzmann«[44]) beschenkt. Der Kammerrat Molitor bringt diese »reiche Verehrung« im Auftrag des Schenkers »vermittels einer Hoffuhr« nach Worms. Er erhält zwölf Karolinen zum Geschenk, der Hofschreiner Hermann,[44a]) »so mit der Zeichnung, auch Ein- und auspackung bemühet gewesen«, vier Karolinen und jeder der bei dem Fuhrwagen gewesenen Bedienten einen Laubtaler.[45])

1770 werden auf Grund von »Modellen« für den Chor drei Pulte (pro Epistola, Evangelio et Choralibus) um 320 fl. in Arbeit gegeben mit der Bestimmung, daß sie »gantz glatt und ohne die daran gezeichnete Vergatterung« ausgeführt werden sollen.[46])

1790 werden Riß und Überschläge der Brüder Stumm von Rhaunensulzbach für eine neue Orgel vorgelegt. Sie sollte »auf die nämliche Seite, wo die gegenwärtige sich befindet, längs dem Saale gestellt werden«. 1792 wird die Versteigerung der alten Orgel beschlossen.[47])

Nach den vorstehenden Ausführungen ist es im wesentlichen die Regierungszeit des

Bischofs Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg gewesen, in der die bauliche Instandsetzung des Domes erfolgt ist, während die Zeit des Bischofs Franz Georg von Schönborn dem Dom seine zum Teil ausgezeichnete innere Ausschmückung gebracht hat. In vorzüglicher Erhaltung steht das Altarwerk Balthasar Neumanns noch heute vor uns. Mit sechs schlanken, auf hohen Postamenten fußenden Marmorsäulen, die Kompositakapitelle tragen, steigt der luftige Bau empor, gekrönt von einem graziösen Aufbau, an dem allenthalben reizende Putten, zum Teil Kartuschen haltend, verteilt sind. Die vier inneren Säulen umstellen einen Halbkreis und tragen mit ihrem Gebälk das Wappen des Bischofs Franz Ludwig, aus dessen Vermächtnis der Altar errichtet worden ist.[48]) Zwischen den beiden äußeren Säulenpaaren stehen zwei lebhaft bewegte, überlebensgroße Apostelfiguren, links Petrus, zu seinen Füßen ein Hahn, rechts Paulus. In den Größenverhältnissen werden sie übertroffen durch die beiden nach innen anschließenden, knieenden Engel, von denen der zur Linken ein Weihrauchbecken hält, während der zur Rechten eine Fackel trägt und der zwischen den Mittelsäulen unter einem besonderen Gehäuse stehenden Gottesmutter Blumen streut. Die Marienstatue steht auf der von einer Schlange umwundenen Weltkugel, aus deren oberen, wolkenartig gebildeten Kuppe die vier Evangelistenzeichen emporsteigen. Sie ist wesentlich kleiner als jene vier Figuren Auveras. Doch tritt dieser Unterschied im Gesamtaufbau des Altares nicht störend hervor. Die verschiedenen Marmorarten geben mit der Vergoldung an den Figuren, den Kapitellen und der auf dem Gebälk ruhenden reichen Bekrönung dem Ganzen den Charakter prunkvoller Eleganz. Was wir an dem Werk nicht minder bewundern dürfen, ist das Geschick, mit dem es in den Raum hineingestellt ist und das feine Verständnis, das den Künstler bei Anordnung der Säulen eine Überschneidung der dahinter liegenden Chorfenster vermeiden ließ. Nicht weniger wirkungsvoll fügen sich die beiden Seitenaltäre in das Gesamtbild ein. Leider wird ihr Aufbau durch die im Zickzack aufsteigenden eisernen Kerzenträger etwas beeinträchtigt. Sie sind zum Teil aus Marmor, zum Teil aus stucco lustro gefertigt. Die Nische des linken Seitenaltars füllt die Figur des Salvator mundi mit der Erdkugel aus. Ihr entspricht auf der rechten Seite die ungleich wirkungsvollere Gestalt der sternenbekrönten Jungfrau, die auf der Mondsichel stehend eine Schlange niedertritt. Am oberen Teil beider Altäre findet sich das von einem Genius und einem Putto gehaltene Hoheneckische Wappen mit dem Brackenhaupt als Helmzier. Urnen, Kinderfiguren, das Auge Gottes (links) und der Heilige Geist (rechts) im Strahlen- und Wolkenkranz schließen den Aufbau nach oben hin ab. Sind diese beiden Altäre nach Neumanns Entwurf ausgeführt? An die Stelle des Altarbildes könnte zwar ohne große Änderung des Aufbaues die Nische mit der Statue getreten sein. Dagegen wüßte man nicht zu sagen, wo die „sonsten angemerckten mahlereyen" geplant gewesen sein mögen. Auch wird man sich vergebens fragen, wo die zwei Nebenfiguren, deren Aufstellung für jeden der beiden Altäre Neumannschen Entwurfs beschlossen worden war, Platz hätten finden sollen.

Hinter den Nebenaltären schließt zu beiden Seiten des Chors das reich geschnitzte und zum Teil vergoldete Gestühl an. Seine Stilformen lassen leicht erkennen, daß es später

entstanden ist als die Nebenaltäre. Es zeigt ausgesprochenen Rokokocharakter. Beide Gestühlshälften tragen das Schönbornsche Wappen an hervorragender Stelle und außerdem auf jeder Seite noch sieben kleinere Wappen, so daß an eine gemeinsame Stiftung des Bischofs und der Mitglieder des Domkapitels gedacht werden darf. Über den im Gestühl befindlichen Türen ist je eine von Putten getragene Kartusche angebracht, von denen die links das bischöflich Wormsische Wappen, die zur Rechten das Brustbild des Apostels Petrus zeigt. Sehr gut ist der ornamentale Schmuck des Gestühls, ausgezeichnet in der Ausführung und in der Körperhaltung sind die mannigfaltig bewegten Karyatiden, die den überkragenden Teil des Gestühls tragen. Überaus reizvoll sind auch die abwechslungsreichen Instrumentengruppen, die die Emporenbrüstungen oberhalb des eigentlichen Gestühls schmücken. Die vor den Stuhlreihen stehenden Pulte tragen gut ausgeführte Reliefs: links Christus zwischen Matthäus und Markus, rechts Maria zwischen Lukas und Johannes.

Zwischen Chorgestühl und Hochaltar führt eine Tür links in die Silberkammer, rechts eine in die Sakristei. Die steinernen Umrahmungen und Bekrönungen zeigen korrespondierende Formen in gutem Barock. Die Aufsätze tragen in der Mitte eine gekrönte Kartusche; die zur Rechten zeigt das Brustbild des heiligen Petrus, die zur Linken das des heiligen Paulus, der mit dem Schwerte im Arme beschaulich in einem Buche liest. Auf diese Türen ist offenbar der obenerwähnte Domprotokolleintrag vom 6. April 1741 zu beziehen, so daß auch bei ihnen, ebenso wie auch bei der südlichen Sakristei, eine Mitwirkung Balthasar Neumanns als wahrscheinlich angenommen werden darf.

Wie die Abbildung vom Innern des Ostchors zeigt, schließen sich die drei Altäre mit dem Chorgestühl zu einem überaus wirkungsvollen Bild zusammen und geben einen hervorragenden Beweis dafür, was das 18. Jahrhundert in der großzügigen Ausstattung von Kirchenräumen zu leisten vermochte. Mit der kraftvollen romanischen Architektur und ihrem leuchtenden Gestein klingen das Gold, der warme Ton des Holzwerks und die zarten Farben an Altären und Gestühl zu einem wundervoll harmonischen Ganzen aus, vor dem alle puristischen Anwandlungen verstummen müssen.

Es kam wiederum eine Franzosenzeit. Wohl räumte die Ausleerungskommission im Jahre 1794 mit dem beweglichen Inventar der Kirche auf, das Domkapitel sah sich genötigt, das über den Rhein geflüchtete Domsilber selbst zu veräußern, die Glocken wurden von den Franzosen hinweggeschleppt. Am 8. Juni 1798 »wurde Befehl von französischer Regierung zugeschickt, daß alle Wappen ringsherum in der ganzen Domkirch, sowohl in den oberen als unteren Fenstern müßten hinweggemacht werden, welche in puren Gefachen von 4 Schuh hoch und 3 Schuh weit bestanden, auch teils noch größer. In der Höhe [wurden] 11 Gefach herausgeworfen, wo man nicht wohl darzu konnte«.[49]) Man muß sich wundern, daß dieser Zerstörungswut, die auch bei anderen Gebäuden in der Stadt an Hoheitszeichen und Adelsemblemen geübt wurde, nicht ebenso die zahlreichen Wappen an den Altären und am Chorgestühl zum Opfer gefallen sind. Nur die Krone über dem Eingang zur Sakristei mag damals ihre

Zacken verloren haben. Als eine besonders glückliche Fügung des Geschicks aber darf es betrachtet werden, daß aus dieser sturmbewegten Zeit, in der der Dom wiederum profaniert und als Magazin[50]) benutzt wurde, die prächtige Ausstattung des Ostchors unversehrt hervorgegangen ist.

1) Zeitschrift f. d. Geschichte des Oberrheins XXIII, S. 393. — Weitere Beweise dafür, daß der Dom ehedem mit Blei gedeckt war, ergeben sich aus: »Encomion Wormatiane Civitatis Heroicum ab aedium sacrarum aedificiis« von dem Wormser Johann Bockenrhod (um 1530), Handschrift der Hof- und Staatsbibliothek München, Clm 1317 (»plumbea tecta«); ferner aus: Domstiftsprotokoll 1753, S. 92 (ein beim »Wiederaufbau« des Schiffs beschäftigt gewesener Arbeiter gesteht auf dem Sterbebett, daß er »bey abraumung des schutts . . vieles vom feuer zusammen geschmolzenes Dach-bley . . gefunden« und zum eigenen Nutzen verwendet habe).
2) Domstiftsprot. (Staatsarchiv Darmstadt) 19. August 1695, S. 89.
3) Vergl. Verzeichnis der Ablässe für die Förderer des Baues an Dom und Liebfrauenkirche (von 1449?), Univers.-Bibliothek Heidelberg, Lehmannsche Sammlung p. 15 u, v: »off der kyrbe zum Dhum zu Wormß, das ist off deme andern Dag yn deme Mey.«
4) Domstiftsprot. 1698, S. 137, 138, 142, 147.
5) Reichsarchiv München, Habelsches Archiv, Konv. 318.
6) Domstiftsprot. 1698, S. 145.
7) Domstiftsprot. 1700, Bl. 29 u. 57.
8) Domstiftsprot. 1700, Bl. 62. — Als »Nebenchöre« wurden die beiden Arme des Querschiffs bezeichnet, von denen der nördliche nach dem Heiligen Martin genannt war.
9) Domstiftsprot. 1702, Bl. 130.
10) Domstiftsprot. 1702, Bl. 144.
11) »Hermannus Andreas Schrimpfe, Cathedralis Ecclesiae praebendatus Episcopalis Nec Non Camerae granarii et Legatorum praefectus«, gestorben 70 Jahre alt am 19. März 1711. (Thesaurus Palatinus, S. 129, im Bayer. Nationalmuseum, München.)
12) Domstiftsprot. 1544, Bl. 2; 1595, Bl. 176.
13) Thesaurus Palatinus, S. 167. — Wörner, Die Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Worms, S. 202. — Schannat, Historia Episcopatus Wormatiensis I, S. 452.
14) Wörner, S. 190.
15) Domstiftsprot. 1723, S. 110.
16) Domstiftsprot. 1725, S. 328.
17) Schannat I, S. 63.
18) Domstiftsprot. 1728, S. 627 ff.
19) Es kommt hierbei wohl der Kanonikus Franz Rudolph von Hettersdorff, gest. 1729, in Betracht.
20) Domstiftsprot. 1732, 25. April, Blatt 5 ff., enthält Abschrift des Testaments.
21) Staatsarchiv Darmstadt, Abt. V, Konvolut 53. — Domstiftsprot. 1732, Bl. 66.
22) Vergl. hierüber des Verfassers »Verschwundene Wormser Bauten«, Worms 1905, S. 125 ff.
23) Er war kurmainzischer Hofbaumeister.
24) Ph. J. Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896, S. 186.
25) »Simon Gißhamber« gehörte zu den von Neumann an der Würzburger Residenz beschäftigten Künstlern (Keller a. a. O., S. 80).
26) Dieser Künstler war 1742 auch für die Hofkapelle des Wormser Bischofs tätig (Verschw. Wormser Bauten, S. 132). Er gehört als einer der fruchtbarsten Mitarbeiter zu dem von Neumann beschäftigten Künstlerkreis. Nach Keller (S. 80) heißt er Johann Georg Wolfgang von der Auvera (von der Aura).
27) Wörner, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Worms, S. 201. — Der Grabstein ist infolge der Restaurationsarbeiten gegenwärtig unzugänglich, so daß eine Nachprüfung seiner Aufschrift zurzeit nicht möglich ist.
28) Hiermit ist der bis jetzt einzige Anhaltspunkt für die Bauzeit der südlichen Sakristei gegeben. Sie ist ausdrücklich als neu bezeichnet. Die an der Nordseite des Ostchors gelegene Sakristei, gewöhnlich Silberkammer genannt, stammt aus gotischer Zeit.
29) Domstiftsprot. 1741, S. 3, 10, 37, 41 f., 45 f., 61 f., 74, 76 f., 97, 119, 121, 129, 132 f., 137, 158, 168, 175, 177, 179, 206, 217, 218.
30) Die wenig glückliche Bemalung der Kreuzgewölbe im Hochchor und in den Seitenchören stammt aus neuerer Zeit.
31) Als solcher erscheint er zum erstenmal am 22. Oktober 1741 (Keller, S. 17).

32) Staatsarchiv Darmstadt, Abt. V, Konv. 53.

33) Domstiftsprot. 1742, S. 307, 321, 352, 354, 474.

34) Domstiftsprot. 1748, S. 193.

35) Domstiftsprot. 1747, S. 25, 26, 42. — Das Ergebnis dieser Herstellung ist — vermutlich erst bei der wenig glücklichen Neubemalung der Kapelle durch Cuypers in den Jahren 1876—77 — beseitigt worden. Damit ist auch die vom »Thesaurus Palatinus«, S. 166, 167, überlieferte Inschrift verschwunden (»Ad idem Latus Sinistrum est aliquod Sacellum renovatum, in quo ad tergus in Muro Legitur Sequens inscriptio: In Honorem B. M. V. et aliorum patronorum et Memoriam Ioannis Adami Decani 1722, Marsilii Wilderici Custodis An: 1735, Ioannis philippi Scholastici patruorum et Fratris defunctorum Ioannes Franciscus L. B. ab Hohen Eck Decanus Metropolitanae Moguntinae et hujus Cathedralis Senior hanc renovationem fieri curavit et illos per omnium viam Morte Secutus est — — — N. B. Spatium Vacuum relictum est unde videtur adhuc vivere. Fenestris duabus ejusdem Sacelli arte causticâ inusta Sunt Sequentia: Reverendissimus et perillustris Ioannes Adamus L. B. ab Hoheneck — Reverendissimus et perillustris Wildericus Marsilius L. B. ab Hoheneck«).

36) Domstiftsprot. 1747, S. 38, 39, 93.

37) Es ist nun nicht mehr zweifelhaft, daß der Domsänger und spätere Domscholaster Johann Philipp Freiherr von Hoheneck der Stifter der beiden Nebenaltäre ist und nicht, wie noch Wörner, S. 189, annahm, Johann Franz von Hoheneck.

37a) Möglicherweise kommt hier der spätere kurmainzische Oberst Johann Valentin Thomann, der Konkurrent von Franz Ignaz Michael v. Neumann (Balthasar Neumanns Sohn) bei der Herstellung des Hauptturms vom Mainzer Dom (1770), in Betracht. Vergl. Fr. Schneider, Dom zu Mainz, Folio-Ausgabe, S. 43, 47; kleine Ausgabe, S. 47, 52. — 1761 wird ein Riß über die Mainzer Peterskirche erwähnt, für den Oberst Thomann 1400 fl. erhalten habe, Protokolle von St. Ignaz zu Mainz, 19. VIII. 1761 (Mitteilung von Professor Neeb in Mainz).

38) Domstiftsprot. 1749, S. 503, 533 f. — Der Index zu den Jahrgängen 1747—49 enthält, von derselben Hand, wie die Protokolle geschrieben, auf S. 549 die Bemerkung: »Altaria. Im Dhomb an denen pilaren sollen 2 Neue gemacht und die in denen zwey neben röhren reparirt werden.«

39) Sie kostete, vom Mainzer Hofjuwelier Franz Vofflein und Johann Franz Schmitt Silberarbeiter bezogen, 567 fl. 34 kr. (Domstiftsprot. 1753, S. 2). — Zu Franz Theodor Vofflein vergl. Zais, Zur mainzischen Kultur-, Kunst- und Handwerker-Geschichte, in der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rhein. Geschichte und Altertümer in Mainz, Band III, Heft 4.

40) Domstiftsprot. 1753, S. 107, 212, 300.

41) Dieselbe Annahme bei Fr. Schneider, Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in Worms (Wormser Zeitung vom 27. Februar 1896, Nr. 51).

42) Domstiftsprot. 1753, S. 214. — Wegen des Todestags vergl. Cornelius Will in Band 43 des Archivs des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, S. 4.

43) Domstiftsprot. 1754, S. 613; 1762, S. 521.

44) Über »Atzmänner« in mittelrheinischen Kirchen vergl. Falk in den Geschichtsblättern für die mittelrheinischen Bistümer, Mainz, 1. Jahrgang, S. 12.

44a) Vermutlich Franz Anton Hermann. Vergl. Zais, Mainzisches Bauwesen im 18. Jahrhundert, in der Anm. 39 genannten Zeitschrift III, 4; ferner: Neeb, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, I, S. 125.

45) Domstiftsprot. 1762, S. 310.

46) Domstiftsprot. 1770, S. 260, 278.

47) Domstiftsprot. 1790, 1. April, Pos. 27; 1. Juli, Pos. 1; 15. Juli, Pos. 8; 1792, 30. Juni, Generalkapitel S. Bartholomaei.

48) Wörner, S. 188, hatte aus dem Wappen geschlossen, daß der Altar in den letzten Lebensjahren des Stifters errichtet worden sei.

49) Rechnung des Glasermeisters Metz vom 9. Februar 1816 im Staatsarchiv Darmstadt (Akten des Departements Donnersberg).

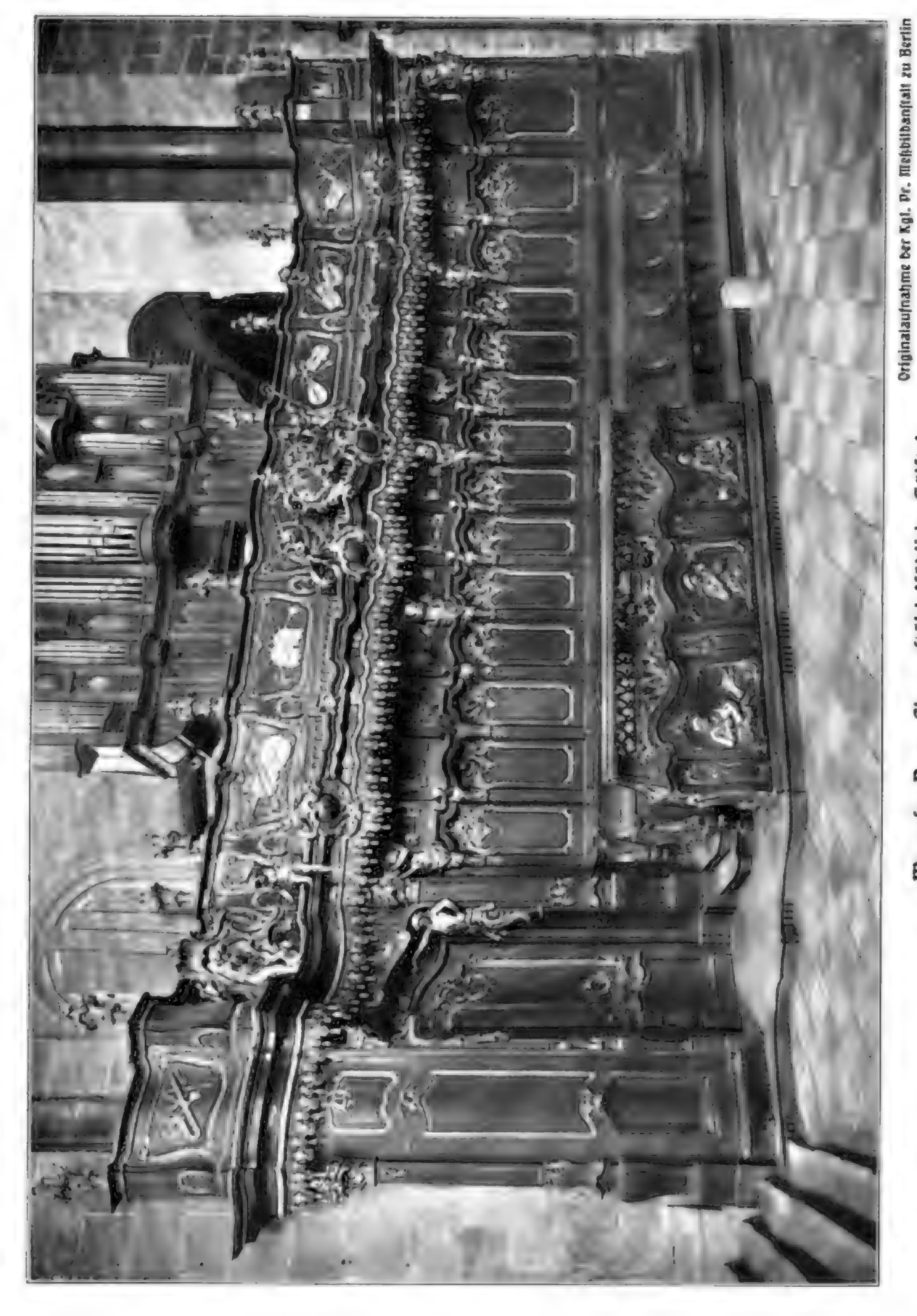
50) Domstiftsprot. 15. Hornung 1796: »Da zu besorgen ist, daß der durch die feindliche und kaiserliche Magazine in der Domkirche auf die Altäre und Chorstühle gekommene Staub bey der in dem Frühjahre ausschlagenden Winterfeuchtigkeit sich ansetze und die Vergoldung verderbe, so wurde beschlossen, bey der Behörde zu bewirken, daß das K. K. Magazin aus der Domkirche in die St. Johanniskirche verlegt werde.«



Originalaufnahme der Kgl. Pr. Meßbildanstalt zu Berlin



Wormser Dom, Ostchor



Originalaufnahme der Kgl. Pr. Meßbildanstalt zu Berlin

Wormser Dom, Chorgestühl (südliche Hälfte)

Carl Neumann

1. Ein orientalischer Dolch auf Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons in Frankfurt am Main

2. Die Sankt Georgsgruppe aus der Großen Kirche zu Stockholm

1. Ein orientalischer Dolch auf Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons in Frankfurt am Main

Von Carl Neumann in Kiel

Kurz nach der Einverleibung des prachtvollen Simsonbildes in die Staedelsche Sammlung stand ich mit dem damaligen Direktor der Galerie, Herrn Professor C. Justi, vor seiner Neuerwerbung, und wie mein Auge auf dem Dolch haftete, den der Mörder dem überlisteten Simson ins Auge bohrt – die Waffe hebt sich dunkelsilhouettiert gegen das metallgleißende Licht auf der Unterarmröhre des Harnischs –, fragte ich ihn, für was er den seltsam geformten Griff des Dolches ansehe. Professor Justi antwortete: Ich denke, es ist ein Putto.

Ein wohlerzogener Kunsthistoriker denkt in allen Fällen zuerst an das Land der Putti.

Ich erlaubte mir zu bemerken, es sehe mehr wie ein hockender Buddha aus.[1]) Und damit verließen wir dieses Thema.

Einige Monate später fiel mein Auge, als ich die Waffensammlung im Königlichen Schloß zu Stockholm musterte, auf einen etwas dunkeln Schrank, der an einen Fensterpfeiler gestellt war. Aus diesem Schrank blitzte mir ein Dolch entgegen, der genau jenem Rembrandtschen auf dem Frankfurter Bild glich. Als ich hinzutrat, fand sich in dem Schrank vielleicht ein Dutzend gleicher oder ähnlicher Waffen. Lauter orientalische Stücke. Geflammte Klinge, auffallend geformte, nach dem einen Ende zugespitzte Parierstange; der Griff aus Holz oder Bein oder Metall oder Horn zeigt eine kauernde Figur, die die Hände etwas unter den Knien an die Waden gelegt hat; der Kopf ist groß mit spitzer Nase oder Knüppelnase, breitmäulig mit vorstehenden Eckzähnen, mit froschartig vorquellenden Augen und stilisierten Locken. Seitdem fand ich in fast allen ethnographischen Museen, die ich besuchte, die nämlichen Dolche. Das Völkermuseum in Berlin hat deren in seinen Glasschränken eine große Zahl. In der Bildung der Griffe ist allerhand Mannigfaltigkeit; es kommen solche ohne menschliche Figur mit Vogelköpfen oder mit Ornament allein vor, figürliche mit anders gelegten Armen usw.

Die Form des Dolches auf dem Rembrandtschen Gemälde entspricht der Waffe von der Insel Java; ihr Name ist Kris.

Der Konservator des Ethnographischen Museums zu Amsterdam, Herr Dr. van der Meyere, hatte die Freundlichkeit, mir folgende Auskunft zu schicken: »Der in Ihrem Brief erwähnte Dolch gehört zu den als »Kris« bekannten, im ostindischen Archipel weitverbreiteten Waffen. Auch auf Java bildet der Kris die nationale Waffe; die Klinge ist bald gerade, bald geflammt; nach der genaueren Form derselben wird eine ganze Anzahl besonderer Formen unterschieden; eine Reihe dieser Formen findet sich abgebildet in Raffles, the history of Java, 1817. Die eiserne Klinge ist oft mit »pamor«,

1) Dasselbe schrieb ich danach in meinem Aufsatz über das Simsonbild, Frankfurter Zeitung, 4. Juli 1905, 1. Morgenblatt.

einer Art Meteoreisens aus Celebes, schön damasziert. Der Griff wird meistens von Holz (im spezielleren: Kemoeningholz) angefertigt; doch kommen auch solche von Elfenbein, Horn oder Metall vor, er ist in meist phantastischen Formen bearbeitet und oft mit Edelsteinen besetzt. Die Scheide ist von Holz, bisweilen mit Silber oder Gold überzogen. Bisweilen stellt der Griff eine menschliche Figur vor. Daß diese eine besondere Bedeutung hat, glaube ich nicht; auch weist dieses Merkmal nicht auf ein bestimmtes Alter hin; denn ebensolche finden sich schon aus sehr alten Zeiten z. B. in der Ausbeute aus den Ruinen von Modjopahit (Java).«

Ein anderer Kenner hat mir gesagt, er halte die Figur für einen Dämon.

Das Werk von Thomas Stamford Raffles über Java, zwei stattliche Quartbände, liegt mir in einem Exemplar der Königlichen Bibliothek in Berlin vor. Auf den farbigen Tafeln des ersten Bandes sieht man Trachtenbilder, auf denen der Kris nie fehlt; eine Anzahl Formen dieser Waffe sind dann zu I, 296 wiedergegeben, aber nur eine mit figürlichem Griff ist dabei. Raffles bemerkt, man unterscheide nach der Form der Klinge über hundert Arten. Die Kriegstracht des Javaners fordert außer dem Schwert drei Dolche, die rechts, links und hinten getragen werden. Einer sei der eigene Kris, der zweite sei der von den Ahnen ererbte, der dritte ein Geschenk des Vaters der Frau. (I, 91). Wer Multatulis berühmtes Buch Max Havelaar gelesen hat, erinnert sich vielleicht, wie ein Bauer von Java, dem der Herr seinen Ochsen weggenommen hat, seinen Kris mit silberbeschlagener Scheide verkauft und für den Erlös einen anderen Ochsen kauft.

Rembrandt hat also dem Mörder Simsons einen javanischen Kris in die Hand gegeben. Wahrscheinlich war es ein Stück seiner eigenen Sammlung. Aus seinem Inventar geht hervor, daß er eine Menge »indischer« Waffen besaß, auch ein »indisches« Männer- und Frauenkostüm. Neuerdings hat Professor Friedrich Sarre auf indische Miniaturen hingewiesen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 25 [1904] S. 143ff.), die Rembrandt gekannt und benützt hat, auch bemerkt, daß Rembrandt in Amsterdam Gelegenheit hatte, orientalisches Modell zu sehen.

Nun habe ich die Freude, hier eine weitere Spur aufzuzeigen, die nach der gleichen Richtung weist. Es war nicht nur das Malerinteresse an seltsamem Gerät, was hier mitsprach, sondern auch ein wissenschaftlich-rationalistischer Zug, den ich bereits in meinem Rembrandtbuch, zweite Auflage 1905, 136f. und 671f., konstatiert habe. Rembrandt wünschte den Orient und seine romantischen Geschichten orientalisch zu kleiden und so gab er dem Philister, der Simson blendet, lieber einen malaiischen Kris in die Mörderhand als ein italienisches Stilett.



2. Die Sankt Georgsgruppe aus der Großen Kirche zu Stockholm

Daß ich an dem Festtage, der uns heute zu Ihnen, mein hochverehrter Herr Prälat, führt, noch mit einer zweiten ostasiatischen Kunstangelegenheit aufwarte, müssen Sie hinnehmen. Haben Sie doch selbst uns über die »vielverzweigte Durchdringung der Kultur des fernsten Ostens mit der des Abendlandes« belehrt und bei Gelegenheit an einem koreanischen bronzenen Räuchergefäß aus buddhistischem Kultkreis zwei Räuchergefäße in Gestalt von Kranichen aus dem alten Schatz der Mainzer Kirche erläutert.

◇ ◇ ◇

Im Jahre 1489 stiftete der schwedische Reichsverweser Sten Sture der Ältere als Siegestrophäe und Votivstück in die Große oder Nikolaikirche zu Stockholm eine lebensgroße Holzskulptur, den St. Georg mit dem Drachen. Der Chor der Kirche, in dem das Monument aufgestellt war, ist später unter Gustav Wasa dem Erweiterungsbau des Schlosses zum Opfer gefallen; bis ins 19. Jahrhundert aber blieb das Werk in seiner Kirche, und ist danach erst 1866 höchst ungünstig im Erdgeschoß des Nationalmuseums untergebracht worden. Da über die Mängel dieses Platzes wie über die großen Eigenschaften dieses Denkmals nur eine Stimme ist, so wäre dringend zu wünschen, daß der mehrfach besprochene Plan, das Werk in die Große Kirche zurück zu versetzen und vielleicht eine Wiederholung desselben in Metall an einer malerischen Ecke der Altstadt von Stockholm im Freien aufzurichten, bald verwirklicht werde.

St. Georg war im kriegerischen Mittelalter ein sehr populärer Heiliger. Sehr im Geist der Zeit ist es, wenn der Bruder Martin in Goethes Götz dem Buben Georg ein Bild seines Namenpatrons schenkt, und dieser danach in die Worte ausbricht: Ach ein schöner Schimmel und die goldene Rüstung! Das ist ein garstiger Drach. Heiliger Georg! mach mich groß und stark, gib mir so eine Lanze, Rüstung und Pferd, dann laß mir die Drachen kommen!

◇ ◇ ◇

Über die St. Georgsgruppe ist kürzlich ein interessanter Artikel von Herrn Dr. Roosval, Privatdozenten in Uppsala, im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 27 (1906), S. 106 ff., erschienen, dem ich einige zwanglose Bemerkungen hinzufügen möchte, da ich das genannte Werk als eines der glänzendsten im Gesamtbereich der plastischen Kunst ansehe.

Die Abbildungen, die ich hier mit Genehmigung des Photographen Herrn G. Forssell in Stockholm mitteile, sind leider nicht besser als die im Jahrbuch; sie sind aus etwas größerer Nähe aufgenommen. Die für den Beschauer, dem das Werk fremd ist, unentwirrbaren Linien der Photographie werden durch die Unruhe des Hintergrundes, konkurrierende Museumsgegenstände, beleuchtete Stellen der Pfeiler und Gewölbe, noch verworrener. Es wäre zu wünschen, daß man bald einmal eine Aufnahme von Museums wegen machte und dabei ein Tuch hinter der Gruppe ausspannen möchte,

um einen ruhigen Hintergrund zu gewinnen. Aus diesen Mißständen der bisherigen photographischen Aufnahmen ergibt sich die Notwendigkeit, die Gruppe kurz zu beschreiben, und das um so mehr, als die knappe ästhetische Analyse in dem Artikel von Roosval nicht frei von einiger doktrinärer Voreingenommenheit ist.

Wie die Profilaufnahme der Gruppe deutlich sehen läßt, hat der Reiter mit seiner Lanze den Drachen durchbohrt; das Tier ist auf den Rücken gefallen, stemmt sich auf die linke Vordertatze, umklammert mit den Krallen der rechten Vordertatze den Schaft, den es abgebrochen hat, während die Lanzenspitze, wie an der anderen Aufnahme rechts zu sehen ist, hinten aus dem Nacken herausragt. Von den Hinterbeinen stemmt es das linke gegen den Bauch des Pferdes und, während es mit dem Schweif »einen furchtbaren Reif« schlägt, umgreift die rechte Hintertatze im Schmerzkrampf den Schwanz. Der Reiter hat das Schwert gezogen und holt zum entscheidenden Streich aus, indes sein Pferd, dem die Krallen des Drachen wie ein stechender Sporn in die Weichen gedrungen sind, sich aufbäumt und, vor dem geöffneten Rachen des auf dem Rücken liegenden, mühsam aufgerichteten Feindes, mit dem Vorderteil ausbiegend zur Seite hindrängt. Dieses Abbiegen des Pferdevorderkörpers von der Richtung des Hinterkörpers, wodurch der Reiter und sein Schwert ohne Zwischenkörper den Kopf des Drachen sich gegenüber findet, ist von wundervoller Wirkung, und ich verstehe nicht, wie man hier von »Schaukelpferdgalopp« des Rosses sprechen kann.

(Daß der Moment, den die Gruppe darstellt, so oft er auch gewählt worden ist, im Widerspruch mit der geläufigen Georgslegende steht, ist immer hervorgehoben worden. Vgl. H. Hildebrand, Antiquarisk Tidskrift för Sverige, Bd. VII, Nr. 4 (1884/85), S. 10, oder etwa v. Kretschmar im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen IV, 1883, S. 93 ff. Die Legende läßt die gerettete Königstochter den verwundeten Drachen am Gürtel wie einen folgsamen Hund an der Leine nach der Stadt führen. Erst nachdem sich daselbst alle bekehrt und die Taufe empfangen haben, bringt Georg den Drachen zu Tode. Vielleicht hat es aber auch andere Versionen der Legende gegeben.) Wir wenden uns zunächst einer Betrachtung des Drachen zu. Er ist eine sehr merkwürdige Bildung. Karl Madsen, der Konservator der Kgl. Gemäldesammlung in Kopenhagen, bemerkt in seinen Studier fra Sverig (Kopenhagen 1892), auf die Roosval nachdrücklich hinweist, der verstorbene Julius Lange sei der erste gewesen, der (in seinem Buch über Sergell und Thorwaldsen) in dem Stockholmer Georgsdrachen die Anlehnung an einen chinesischen Drachen beobachtet habe. Auch weiß er zu berichten, wie eine japanische Gesandtschaft in Stockholm die Georgsgruppe besonders bewundert habe, weil der Kopf des Drachen genau der altchinesischen Überlieferung entspreche. Über die Richtigkeit dieser Beobachtung ist jeder Zweifel ausgeschlossen, und man kann sich lediglich darüber den Kopf zerbrechen, ob ein gestickter oder gewebter Stoff mit einer Drachendarstellung oder etwas Gemaltes oder Plastisches unserem Künstler die Kenntnis der chinesischen Drachenbildung vermittelt habe. Was dagegen sehr überlegt sein will, ist die Frage, wie weit man in der ästhetischen Analyse auf der Tatsache, daß chinesische Einzelformen herübergenommen sind, weiterzubauen für gut findet.

Der chinesische Drache gehört der Zoologie in dem nämlichen Sinn an wie die Fabelwesen des mittelalterlichen Physiologus, nur fehlen dessen moralisierende Zutaten der chinesischen Zoologie. Es werden je nach der Ausstattung mit Flügeln, Hörnern, der Lebensweise usf. zehnerlei Arten Drachen unterschieden. Die geläufige Beschreibung, die Herr Professor Müller vom Völkermuseum in Berlin mir aus dem chinesischen orbis pictus Wakan Sansaizue mitzuteilen die Güte hatte, besagt, der Kopf des Drachen ähnele der Schlange, die Hörner den Hirschhörnern, die Ohren den Kühen, der Nacken der Schlange, die Schuppen dem Karpfen, die Krallen dem Adler, die Handfläche dem Tiger. Dies ist, wie gesagt, eine Normangabe. In Anam z. B., das ja in seiner Kultur von China abhängig ist, gilt es, daß die Drachen keine Ohren haben, sondern die Hörner senken, um zu hören, also mit den Hörnern hören. Der Stockholmer Drache hat Elentiergeweihe, und zwar nicht auf dem Kopf allein. Diese Geweihe sind nicht nachgebildet, sondern wirkliches Horn, soviel ich weiß, an dem man noch die Blutgefäße unterscheiden kann. Der Gedanke liegt nahe, in dieser Zutat etwas sehr Skandinavisches zu sehen. Indessen werde ich von Kollegen aus dem Fach der Zoologie und Ethnographie darauf hingewiesen, daß der Elch sein Verbreitungsgebiet durch ganz Nordasien bis in die Mongolei habe (eine Karte über die Verbreitung der Hirsche und also auch der Elche geben Petermanns Mitteilungen 1870, Tafel 6). Darauf habe ich chinesische Drachen mit Elchgeweihen gesucht, bis heute aber erfolglos. Ich möchte die Aufmerksamkeit der Fachgenossen nach dieser Richtung lenken. Das Normale bei ostasiatischen Drachen scheinen geradestehende Hörner mit wenigen, kürzeren Ästen zu sein, aber keine Schaufeln. Am auffälligsten chinesisch an dem Stockholmer Drachen ist der Kopf des Tieres. Die schwache, den Reptilien eigene Schädelwölbung, die Menge der Stacheln, die aus Hauthülsen herauswachsen, die Verzierung der Nase, das differenzierte Gebiß mit den vier vorstehenden Eckzähnen, die Ohren, das alles findet sich bei dem chinesischen Modell. Daß auch die chinesischen Drachen hermaphroditisch sein sollen, hierfür fehlen mir einstweilen die Belege. Die chinesische Naturgeschichte gibt männliche und weibliche Drachen an. Aus diesen und anderen zweifellosen Entlehnungen zum Schluß vorgehen, das St. Georgstier habe das charakteristisch Unorganische der chinesischen Bildungen, trage ich schwere Bedenken, und ich halte es für wichtig, hierbei zu verweilen, weil Stilfragen dieser Art bei der Attributionsfrage sehr schwer ins Gewicht fallen.

Jedenfalls steht das Heraldisch-ornamentale, das Stilisierte vieler chinesischen Drachen in auffälligem Gegensatz zu dem unsrigen. Es sind mir auch zahlreiche kriechende, trefflich bewegte chinesische und japanische Drachen begegnet: ein kämpfender nicht, obwohl es eine der Georgslegende ähnliche chinesische Legende geben soll, bloß mit dem Unterschied, daß der Held weiblichen Geschlechtes ist (N. B. Dennys, The folklore of China, London 1876, p. 110 f.). Die Naturphantasie des Künstlers, der unseren Drachen erfunden hat — denn auf die Erfindung möchte ich trotz aller nachweisbaren Entlehnungen Wert legen — ist eine gewaltige. Das Tier sieht ungeheuer glaubwürdig aus, und ohne Verwunderung habe ich in dem angeführten Aufsatz von Hildebrand den Satz

gelesen: »Ein Bauer, durch die gewaltige Gestalt zum Nachdenken angeregt, fragte mich einmal, ob dieses Tier auf dem Land oder im Wasser lebe«, d. h. er hielt es für ein Tier aus der Fremde, das er nur zufällig nicht kenne, wie man deren in zoologischen Gärten sieht. Besonders möchte ich das Urteil scheuen, der Drache sei »unorganisch« gebaut. Ich glaube, unter den vorweltlichen Sauriern, von denen die Drachenvorstellung ja doch wohl eine Erinnerung ist, gibt es Bildungen, die viel unorganischer aussehen. Ja, man braucht nicht unter ausgestorbenen Tieren zu suchen. Der Grönlandwal besitzt einen Kopf, dessen Größe bis zu einem Drittel der gesamten Körperlänge reicht, und die gewöhnliche Schneiderspinne besteht aus lauter Greifwerkzeugen, aus enorm langen Armen oder Beinen, die einen winzigen Rumpf in die Mitte nehmen. Die Huftiere haben, wenn man sie ruhig stehen sieht, für unser statisches Gefühl im Verhältnis zur Schwere des Rumpfs viel zu dünne Beine. Erst wenn sie sich bewegen, sieht man, daß diese dünnen Beine des Pferdes oder Hirsches im Dienst des Zwecks schnellster Fortbewegung stehen. Ich würde also mit dem Wort: unorganisch vorsichtig sein und es lieber auf die Erfindungen von Hieronymus Bosch anwenden, der seine Spukgestalten aus seltsamem totem Gerät und Teilen organischer Wesen zusammensetzt. Ähnlich kann man in Ostasien wie im Abendland Vermengungen menschlichen und pflanzlichen Gebildes mit linearem Ornament in schnörkelhaftem Dekor anführen. Unser St. Georgsdrache hat aber ganz und gar nichts Schnörkelhaftes, sondern etwas erschreckend Wahres. Man sieht chinesische Drachen, aus deren Achseln und Hüften rote Flammen sprühen, deren Kinn mit einem großen Bocksbart geschmückt ist, über deren Maul lange Fühler herauswachsen; nicht nur die farbige Malerei und bemalte Plastik hat dies wiedergegeben; auch die einfarbige Bronzeplastik hat diese bewegten dünnen Linien wiederholt. Ganz anders ist aber der Stockholmer Drache. Die Verwendung der Geweihe entspricht einem wundervollen, ich möchte sagen, höchst organisch empfindenden Naturgefühl. Bei Menschen, die zu hypertrophischer Behaarung neigen, spricht man von Hypertrichose. Borsten, Wolle, Nägel, Hörner, Geweihe — das alles sind mit Haaren gleichwertige Bildungen, nur daß Geweihe aus tieferen Hautschichten mit knöcherner Unterlage entspringen. Man bekommt das Gefühl eines ungeheueren Kraftreservoirs, wenn man diesem Untier aus Kopf, Achseln und Schenkeln, auf der Brust, am Ober- und Unterkiefer Geweihe wie ein knöcherner Bart hervorsprießen sieht. Ich kann sagen, die Photographien steigern die Unruhe der Silhouette; das Original behauptet die zwingende Wirkung der Gesamterscheinung trotz gehäuften Einzelreichtums; das von furchtbaren Waffen starrende Tier hat nichts Monströses, sondern eine schreckhafte Illusionskraft. Die dicken Tatzen geben nicht nur die Vorstellung von Diensten der Fortbewegung auf dem Boden, sondern von Pranken mit Krallen zum Zerfleischen und Hacken. Die Flügel scheinen mehr zum Schlagen als zum Fliegen gedacht; die eingebuchtete Flughaut gibt einen höchst energischen Rhythmus des Umrisses, mit dem sich die Flügel des schwer verwundeten Tieres um den Körper krampfen. Sogar für den Widerhaken der Drachenzunge ließe sich eine Analogie aus der Natur beibringen. Die Spechtszunge ist mit mehreren widerhakenartigen Stacheln besetzt. Wie sehr nicht nur in dem Gefüge

der Glieder und Teile, sondern vor allem in der Bewegung des Tieres Spannung, Natürlichkeit, Leben herrscht, lehrt die Vergleichung mit anderen Darstellungen.

Da ist zunächst der St. Georg des Kopenhagener Nationalmuseums aus Husum, dem Brüggemann zugeschrieben (Abbildung bei Matthaei, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein, Tafel 35 Nr. 112, und nochmals, isoliert, im Textband des Werkes, S. 164). Vielleicht reizte die Erfindung, als Stütze für das galoppierende Pferd die in seinen Bauch geschlagene Drachentatze zu verwenden, zur Nachahmung. Aber wie wenig hätte dann der jüngere Künstler vom Lebensgefühl der Kunst des Vorgängers besessen! Nur bei dem noch lebenden und kämpfenden Tier hat die konstruktive Ausnützung der erhobenen Tatze als statischer Stütze einen Sinn. Da aber der jüngere Künstler den Drachen im Verenden darstellt und ohne jede Aktionskraft, so wird das Abstützen des Pferdes durch die Tatze des Drachen etwas gänzlich Unglaubwürdiges und eine sinnlos gewordene Nachahmung. Die anderen Gruppen, eine zweite ebenfalls im Kopenhagener Nationalmuseum aus Ribe, und eine in der Sammlung Magnussen im Industriemuseum, sind weit schwächer, und man kann Madsen nur beistimmen (a. a. O. S. 24), wenn er gegenüber dem Stockholmer Werk von den »zahmen dürftigen Verwandten aus Husum und Ribe« spricht. Auch der treffliche, sehr beschädigte Lübecker St. Georg (Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tafel 35) hält in dem sich umwendenden und nach rückwärts schnappenden Drachen keine Vergleichung mit dem älteren Stockholmer aus.

Was die Darstellung von Roß und Reiter betrifft, so muß nochmals auf den genannten Aufsatz des schwedischen Reichsantiquars Hildebrand verwiesen werden, dem wir ein mehrbändiges Werk in der Art unseres Otte über die schwedischen Altertümer verdanken. Diesem Artikel sind zehn Tafeln nach Zeichnungen von Haglund beigegeben mit allen Einzelheiten von Rüstung und Schmuck am St. Georg und seinem Pferd. Das Erstaunliche bleibt nach allem, wie inmitten dieser Fülle reichsten Einzelschmucks, inmitten des Schellengeklingels, das den Sprung des Pferdes begleitet, der dramatische Nerv zuckt, wie der kämpfende Ritter die ganze Gruppe beherrscht. Man muß förmlich nach den größten Namen des 15. Jahrhunderts greifen, um für diese Souveränität der Wirkung gegenüber der Masse verzettelnder Kuriositäten im einzelnen Analogien zu finden. Die Spannung im Aufbau des zum Schlag ausholenden Reiters ist nicht archaische Steifheit, sondern höchste Lebenswahrheit. Er drückt auf die Steigbügel, hat sich im Sattel gehoben und reckt sich kerzengerade empor, alle Kraft zum Schlag sammelnd. Die starre gerade Linie ist von unübertrefflicher Wirkung und Wahrheit.

Hierzu nun eine kleine Randbemerkung. Vor kurzem wurde mir bei einem Gespräch, das ich mit einem unserer ersten Künstler über Tuaillons Bremer Kaiser Friedrich-Denkmal hatte, entgegengehalten, es sei vollkommen richtig gewesen, den Kaiser barhäuptig darzustellen; denn ein Federbusch liege jenseits der Grenzen, die das Material stecke. Ich glaube, diese Grenzen sind nicht in dem behaupteten Grad vorhanden, und es kommt immer nur darauf an, daß der Künstler kommt, der die unlösbar scheinende Aufgabe löst. Ein Federbusch muß genau ebenso in einen anderen Stoff übersetzt werden, wie Haare, Bart, Fleisch, Kostüm usw. Zu unserer Abbildung muß man nun die Einzelzeichnung bei

Hildebrand, S. 12, hinzunehmen, um zu sehen, wie St. Georg fünf Federn als Kopfschmuck trägt, zwei vorn über der Stirn an einem edelsteingeschmückten Reif befestigt, der den Kopf umgibt, drei seitwärts an der Binde, die sich um den zurückgesetzten Helm legt. Überblickt man die ganze Figur von der Sohle bis zur Helmzier, so bekommt man das Gefühl, daß dem Künstler die Federn ebenso unentbehrlich schienen wie die seltsamen modischen Schuhspitzen mit ihren niederhängenden Enden. Dieser Künstler jammerte nicht über das Störende und plastisch Unverwendbare einer modischen Tracht, sondern er erfaßte ihren Charakter und Geist. Ist es nicht, als drücke sich in den langen Schuhspitzen Spannung und Druck der Figur aus, die sich im Krampf höchster Leistungsanforderung aufstemmt, und als reckten sich auf dem Haupt von selbst die Federn in die Höhe, als sei die Seele und Spannung dieses entscheidenden Augenblicks in ihnen lebendig und mächtig?

◇ ◇ ◇

Je mehr sich die Bewunderung für dieses Meisterwerk der Plastik steigert, um so mehr wächst die Neugier, zu wissen, wer es gemacht hat.

Herr Dr. Roosval hat auf die Verwandtschaft mit der Knutsonstatuette von Schloß Gripsholm hingewiesen, die auch Madsen aufgefallen ist, schlägt aber nun als Meister dieser Werke den Bernt Notke, einen Lübecker Maler und Bildschnitzer, vor. Nach Goldschmidts Angaben ist Notke vielleicht in Süddeutschland gebildet worden, hat 1479 und 1483 von Lübeck aus für die Kirchen in Aarhus und Reval Altäre geliefert, und seine Lebenszeit erstreckt sich von ungefähr 1440 bis ungefähr 1517. Seine eigene Hand scheint an den sicheren Werken inmitten des Stabes von Gesellen, über den er verfügt, fast zu verschwinden. Über diese Attributionsfrage möchte ich mich hier nicht äußern und zunächst das Urteil des in diesen Dingen Berufensten, Herrn Professor Adolph Goldschmidts, abwarten.

Nicht unterlassen möchte ich, auf zwei Notkesche Darstellungen hinzuweisen, die in dieser Frage besonders mitsprechen würden. Auf dem Clemensaltar der Aarhuser Domkirche ist ein Flügel des Aufsatzes mit einem Drachenkampf des Erzengels Michael bemalt (F. Beckett, Altertavler i Danmark, Tafel 6 und 15). Dies ist kein Reiter auf dem Pferd, aber ein Drache ist da, und ein Streiter mit gezücktem Schwert. Weiter besitzt derselbe Altar ein Gethsemanebild (Beckett, Tafel 11), wo der vor Petrus rücklings niederfallende Malchus sich genau auf den rechten Arm stemmt wie der Drache der St. Georgsgruppe auf seine linke Vordertatze. Hier ist also einige Gelegenheit, den Grad der Natürlichkeit in der Wiedergabe der Bewegung zu vergleichen. Denn danach müßte getrachtet werden, nicht nur Gesichter und ruhige Gestalten mit dem St. Georg zusammenzustellen, sondern irgendwie die Fähigkeit so hoher Eigenschaften beizubringen, wie sie den Schöpfer der Stockholmer Gruppe als Meister der bewegten Figur auszeichnen. Wer nun als Meister der St. Georgsgruppe anerkannt wird, dessen Name rückt in gleiche Linie mit den ersten Namen des 15. Jahrhunderts, mit Slüter und Eyck, mit Donatello und Verrocchio.



Phot. O. Forssell in Stockholm

Die St. Georgs-Gruppe in Stockholm



Phot. G. Forſſell in Stockholm

Siegesweihgabe des Reichsverweſers Sten Sture 1489

Josef Strzygowski

Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande

Spalato ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande

Von Josef Strzygowski in Graz

Unser verehrter Jubilar ist einer von den wenigen, die sich davon überzeugt haben, daß man beim Forschen nach den Wurzeln der sogenannten romanischen Kunst nicht einseitig immer nur nach Rom blicken darf, sondern zunächst einmal dem griechisch-orientalischen Untergrunde der ganzen Kunstentwicklung des Nordens nachforschen muß. Rom ist nicht der Ausgangspunkt der Bewegung, sondern lediglich Erbe und Fortsetzer dessen, was vor und mit ihm griechische und orientalische Kultur in Gallien, am Rhein und in Irland aufgerichtet hatten. Es sind nicht viele, die diesem im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Gewohnheiten neuen Gedankengange folgen wollen oder können. Wir brauchen eine neue, weniger im hergebracht humanistischen Geiste erzogene Generation; sie erst wird der neuen Richtung gerecht werden können. Umso achtenswerter und bedeutungsvoller ist die Stellungnahme Friedrich Schneiders, eines Mannes, der mit F. X. Kraus eng befreundet war.

Die Zeiten sind seit langem vorüber, da man den Diokletianspalast in Spalato als eine Entartung der klassischen Kunst, als einen Ausfluß entschiedener Willkür nahm und damit kunstgeschichtlich kaltstellte. Es ist die bedeutungsvolle Tatsache erkannt worden, daß in Spalato zum erstenmal auf europäischem Boden jene Formkraft am Werke ist, die zur Entwicklung der romanischen Kunst geführt hat. Man frägt heute immer eindringlicher, woher nahm Diokletian die Kräfte, die in diesem neuen Geiste arbeiteten?

Seit der Graf Melchior de Vogüé seine Aufnahmen aus Zentralsyrien veröffentlicht hat, sollte eigentlich ein Zweifel daran, daß wir es in Spalato mit im Osten heimischen Kunstformen zu tun haben, ausgeschlossen sein. Wenn doch noch vereinzelt der Versuch gemacht wird, diese neue Richtung als eine spontane Tat des spätrömischen Kunstwollens hinzustellen, so dürften solche Stimmen mit der wachsenden Kenntnis der orientalischen Denkmälerwelt hellenistischer Zeit von selbst verstummen. Was wir in Spalato vor uns haben, das ist gewachsen in jener, sagen wir hettitischen Ecke, dem zentralen Syrien und dem kleinasiatischen Hinterlande, einem Kunstkreise, der seinen Transithafen in der Metropole Vorderasiens, in Antiocheia hatte.

Einsichtige Forscher haben denn auch längst beim Suchen nach den Wurzeln der Bauformen von Spalato einen Weg genommen, der zum mindesten die Richtung nach dem Osten einschlägt. Ein Wiener Namensvetter unseres Jubilars, Robert von Schneider,[1]) der ausging von der Tatsache, daß im Peristyl von Spalato zum erstenmal Bogen in einer langen Reihe unmittelbar auf Säulen gesetzt seien, glaubte diese Neuerung herleiten zu können von einem anderen an dem Palaste dreimal wiederkehrenden Motiv, wonach das auf den seitlichen Interkolumnien gerade verlaufende Gebälk den mittleren Intervall in einem halbkreisförmigen Bogen überbrückt. Dieses

Motiv sei an syrischen Bauten und auf kleinasiatischen Münzen schon für die frühe Kaiserzeit nachweisbar und offenbar eine Schöpfung griechischen Geistes. Die Werkmeister von Spalato seien, schließt er, aus dem griechischen Osten gekommen und vermutlich wären es dieselben gewesen, die dem Kaiser (Diokletian) seine neue Residenz Nikomedeia an der Propontis erbaut hatten.

Ich kann diesen Ausführungen nicht ganz zustimmen. Zunächst dürfte das Motiv des mittleren Bogens kaum eine Schöpfung griechischen Geistes, sondern eher ein deutliches Merkmal des Einbruches orientalischer Gewohnheiten in die hellenistische Kunst sein. Schneider irrt, wenn er annimmt, äußere Umstände möchten zunächst veranlaßt haben, die Säulen in der Mitte eines Gebäudes, vor seiner Türe weiter auseinander zu rücken, wodurch sich für das gerade Gebälke die Gefahr des Einstürzens gesteigert und so ein technisches Bedürfnis zur Verbindung der Horizontalen mit dem Bogen geführt hätte. Richtig ist vielmehr, daß in allen gut erhaltenen Beispielen, wo der Bogen wirklich durch Umbrechen des Architraves gebildet ist und auf freistehenden Säulen ruht, eine große Scheu herrscht, das volle Interkolumnium zu verwenden, man vielmehr die Mitte lieber schmäler als die seitlichen Interkolumnien nimmt. Das gilt für die Vestibülfassade in Spalato ebensogut (Abb. 7), wie für die etwas früheren Beispiele aus Termessos in Kleinasien[2]), das Purgatorium im Isistemenos zu Pompeji[3]) und ebenso für jüngere Bauten, so das syrische Grab von il-Mghârah usf.[4]) Es war eben kein technisches Bedürfnis, das zur Einführung des Bogens über dem mittleren Interkolumnium von Giebelfassaden führte; die Neuerung knüpft vielmehr an wesentlich andere Voraussetzungen an. Der Torbogen an sich ist in der Kunst des Zweistromlandes heimisch und schon sehr früh, als Kleinasien noch mehr orientalisch als griechisch war, von den Etruriern auch nach Italien gebracht worden.[5]) In Khorsabad wurde ein Emailfries gefunden, der horizontal verläuft und nur über dem Portal in den Bogen umbricht.[6]) Das Motiv an sich ist also im Orient uralt, nur die Übertragung auf Säulen, die vor die Fassade gestellt sind, dürfte sich erst in hellenistischer Zeit vollzogen haben, vielleicht in Seleukeia am Tigris. Es ist jedenfalls bezeichnend, daß die neue Art zuerst in Syrien und Kleinasien, nicht aber im Westen — der Isistempel von Pompeji fällt ganz aus dem Italischen heraus — nachweisbar ist.

Anders steht es mit der Einführung fortlaufender Archivolten über Säulen. Das könnte wirklich ein Motiv sein, das der griechische, sagen wir besser griechisch-orientalische oder, wie ich ihn nenne, der späthellenistische Geist geboren hat. Da lag eine Anregung von seiten des Zweistromlandes gewiß nicht vor. Noch in abbassidischer Zeit bauten die Muslim in Bagdad mit Mauerpfeilern und Bogen; die Einführung dieser Bauart durch mesopotamische Baumeister in Ägypten durch Achmad ibn Tulun (265 H. = 879 n. Chr.) erregte als eine auffallende Neuerung im Niltale berechtigtes Aufsehen.[7]) Die Einführung des Bogens über der freistehenden Säule ist aber auch nicht, wie Schneider annimmt, ein System, das durch den Giebelbogen vorbereitet wurde und sich aus ihm wie von selbst entwickeln mußte; dieses Motiv ist schwerlich durch eine zufällige Anregung entstanden, sondern eine der beachtenswertesten Erscheinungen in dem sich so be-

wunderungswürdig konsequent entwickelnden Organismus der antiken Architektur, einer Entwicklung, die aus dem ägyptischen Massenbau heraus, mit seiner Betonung der Horizontalen, fast unvermerkt über Hellas, die hellenistischen Großstädte und Byzanz zur nordischen Gotik führte, die den Raumbau und damit die Vertikale ausschlaggebend durchbildet. Der Angelpunkt dieser ganzen Entwicklung ist die Sophienkirche in Konstantinopel. Sybel in seiner Weltgeschichte der Kunst stellt sie an den Schluß der antiken Entwicklung und doch ist sie struktiv bereits rein gotisch, nur steckt das Strebesystem innerhalb der Umfassungsmauern, d. h. es wird nicht, wie in der sogenannten Gotik selbst, an und über denselben sichtbar, sondern verbirgt sich in dem noch als geschlossener Kristall wirksamen Baukörper. In der Sophienkirche ist dann auch jene Säulenart verwendet, über welche die Antike bei ihrer fortschreitenden Entwicklung von der gedrungenen dorischen zur schlanken ionischen und zur hohen korinthischen Säule hinausläuft. In hellenistischer Zeit tat man einen Schritt weiter, indem der Säule ein Postament untergeschoben wurde und als auch das dem wachsenden Hochdrange nicht entsprach, wurde eben die Neuerung eingeführt, mit der wir uns beschäftigen: man überhöhte das Interkolumnium und schuf, der Archivolte entsprechend, ganz neue Kapitellformen. Diese ganze Entwicklung scheint bisher unbeachtet geblieben zu sein. Es wird vieler Arbeit bedürfen, um ihre Gültigkeit nachzuweisen. Ist, was ich annehme, richtig, dann war die Einführung des Bogens über der Säule, wie gesagt, nicht so sehr eine technische, als vor allem eine künstlerische Tat. Dafür lassen sich jetzt schon einige Beweise vorbringen.

Der antike Baumeister wird erst dann unmittelbar vor die Aufgabe, Säulen durch Bogen zu verbinden, gestellt worden sein, als man in den hellenistischen Großstädten anfing, den gebrannten Ziegel zu Monumentalbauten zu verwenden.[8]) Wir wissen von Alexandria, Antiocheia, Karthago usf. zu wenig, um heute schon ermessen zu können, wie rasch diese neue, in der Verschiedenheit des Materials begründete Zusammenstellung sich durchsetzte. In Rom hat sie jedenfalls keine allgemeine Aufnahme gefunden. S. Costanza wäre sonst im 4. Jahrhundert nicht mit derselben Ängstlichkeit erbaut worden wie in den voraufgehenden Jahrhunderten der enge Giebelbogen über dem Portalinterkolumnium. Wie man da die Säulen enger zusammenschob, so fällt auch an S. Costanza die Enge der Säulenabstände, die Verdopplung der Schäfte, das überaus schwere Gebälk und die unverhältnismäßig starke Obermauer auf. Sehr weit vorgeschritten kann also der Gebrauch von Ziegelbogen über Steinsäulen in vorkonstantinischer Zeit nicht gewesen sein.

Ganz anders stellt sich die Sachlage, sobald man ohne Bezug auf Stein und Ziegel nach Überhöhung der Interkolumnien frägt, d. h. nach Belegen sucht, die bezeugen könnten, daß ganz allgemein eine künstlerische Neigung bestand, die auf die Einführung des Bogens hindrängte. Da läßt sich zunächst in Ägypten eine eigenartige Übergangsform nachweisen. Es handelt sich um ein Denkmal, das jeder kennt, aber in dem vorliegenden Zusammenhange kaum je angesehen haben dürfte, den berühmten Kiosk auf Philae. Am Nil war zu allen Zeiten eine Überhöhung der Interkolumnien

durch jenen Würfel gegeben, der grundsätzlich zwischen Kapitell und Architrav eingeschoben wurde. Eine Weiterbildung dieses Motivs brachten die Hathorkapitelle, bei denen über dem Kapitell der Kopf der Hathor samt dem Tempelchen darüber angebracht war.[9] Über all diese Vorläufer geht aber weit hinaus der Kiosk von Philae (Abb. 8). Die Überhöhung ist da rein tektonisch und so auffallend durchgeführt, daß die rechteckigen Ausschnitte mehr hoch als breit erscheinen (mit Ausnahme des Torweges). Es liegen vier Steinschichten übereinander, dann folgt, von Mitte zu Mitte laufend, der Deckbalken.[10])

Dieses ägyptische Beispiel wird bald in ptolemäische, bald in die Zeit des Trajan gesetzt; Tatsache ist, daß der Kiosk durch Reliefs als spätestens unter Trajan, also um 100 n. Chr. erbaut, gesichert ist.[10a]) Weit jünger ist ein anderer Beleg, der bezeugt, daß man solche rechteckige Überhöhungen auch bei geradem Seitenarchitrav nur über dem mittleren Interkolumnium anwendete, also analog dem Torbogen unter dem Giebel. Dieser Beleg findet sich auf der Isistafel der Aachener Domkanzel[11]) und zwar an dem kleinen Horustempelchen, das von jener allegorischen Gestalt auf dem Füllhorn getragen wird. A. C. Kisa leugnet in einem kampflustigen, weil mit glänzender Unkenntnis meiner Arbeiten geschriebenen Aufsatze,[12]) daß dieses Motiv für ägyptischen Ursprung der Elfenbeintafel spreche.

Aber es kommen schon in vordiokletianischer Zeit auch richtige Bogenüberhöhungen über Säulenreihen vor. Ich danke den Hinweis O. Puchstein. Die einschlägigen, für alle Fachgenossen wohl gleich überraschenden Denkmäler stehen im Wüstengebiet von Tripolis in bedeutender Zahl aufrecht; wir verdanken ihre Entdeckung und Veröffentlichung H. Méhier de Mathuiseulx. Es handelt sich um Nekropolen in der Nähe von Ghirza u. a. O., über die man das Nähere in den Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires, Tome XII (Paris 1904), p. 23 und pl. VII f., nachsehen möge. Abb. 9 (nach Tafel XII des zitierten Aufsatzes) zeigt auf quadratischer Sockelterrasse von 3,20 m Seitenlänge, zu der auf einer Seite sechs Stufen zwischen Treppenwangen führen dürften[13]) — Typus Podientempel — jederseits zwei Interkolumnien, im ganzen also ringsum neun Säulen (von 25 cm Durchmesser). Es kommen auch Mausoleen mit 12 Säulen, also drei Interkolumnien auf jeder Seite vor. Immer ist typisch, daß die Säulenabstände nicht durch gerade Architrave, sondern durch Bogen überspannt sind. Darüber liegt im gegebenen Fall noch ein Fries auf einer Seite mit Wagen, Pferden und Menschen, auf der andern mit Netzwerk, auf der dritten mit Fischen, Phallen u. dgl. geschmückt. Das 6 m hohe Denkmal schließt mit einem weitausladenden Kranzgesims und horizontal gelegten Paaren von Volutenakroterien zwischen Eckblättern von Akanthus.

Ich bilde noch ein zweites Denkmal (Abb. 10, nach Tafel XIII) ab, weil es von ganz außergewöhnlicher Bedeutung für die christliche Archäologie ist. Auf der Sockelterrasse steht hier nur je eine Säule in jeder Ecke und man sieht im gegebenen Falle deutlich, wie die Bogen darüber zustande kommen: von Säule zu Säule sind rechteckige Platten hochkant gestellt und dahinein der Bogen von unten eingeschnitten. Somit handelt es sich um eine Scheinwölbung, nicht um ein aus Ziegeln oder Keilsteinen konstruiertes Motiv. Wem

fielen beim Betrachten dieser Abbildungen nicht die mittelalterlichen Altarziborien und die unzähligen Platten mit dreistreifigen Bandornamenten ein, die über ganz Italien bis über Rom herunter in Fragmenten vorkommen als Zeugen »langobardischer« Kunst. Es sind auch da zahlreiche Reste von Altarziborien darunter, die alle die gleiche Form wie an den Mausoleen der Tripolitaine zeigen. Die Erklärung dieses Zusammenhanges scheint ebenso einfach und naheliegend, wie bedeutungsvoll: das christliche Altarziborium ist ursprünglich nichts anderes als ein Grabmal, errichtet über dem Grabe oder den Reliquien des Märtyrers oder Heiligen, dem der Altar geweiht war. Die Nekropolen von Ghirza lehren uns verstehen, woher die Form der unzähligen Altarziborien kommt, die das gesamte Mittelalter und die Renaissance bis herauf zu dem Tabernakel des Bernini beherrscht.[14]) Und anderseits bezeugt wieder die ganz allgemeine Rezeption dieser Form von Mausoleen durch das Christentum, daß dieser Grabtypus, für den jetzt nur noch die einzigen Beispiele in Nordafrika bekannt sind, weite Verbreitung gefunden haben muß. Das auffälligste Motiv bleiben die Platten über den Interkolumnien mit den eingeschnittenen Rundbogen. Sie bezeugen die Neigung zur künstlerischen Verwendung des Rundbogens für das 2. und 3. Jahrhundert, in welche Zeit ich die Grabbauten datieren möchte. An ihnen fehlt jedes Anzeichen der christlichen Epoche. Eine Platte mit eingeschnittener Archivolte und christlichen Inschriften und Symbolen hat sich in Megrun in Algier gefunden. Vgl. darüber de Rossi, Bulletino 1877, p. 98f. und 1878, p. 115f.

Alle die angeführten Vorläufer der Überhöhung des Säuleninterkolumniums führen nicht auf die monumentale Lösung, die das Motiv in Spalato gefunden hat. Es ist notwendig, sich jetzt genauer mit der Bildung der Bogen im Peristyl des Diokletianspalastes bekannt zu machen. Abb. 5 gibt die drei Interkolumnien vor dem Eingang zum sogenannten Jupitertempel. Man sieht über den auf einem Postament stehenden Säulen mit ihren korinthischen Kapitellen je einen Sattelstein gelagert, der seine Bogenansätze nach beiden Seiten richtet, d. h. oben im Dreieck abschließt. Zwischen diese schrägen Flächen sind drei Keilsteine eingelassen, die Zwickel dazwischen erscheinen durch zwei horizontale Lagen ausgeglichen. Wir haben es also hier mit richtigen Keilsteinbogen zu tun und die Fügung ist ziemlich genau die gleiche wie in Abb. 6, den stehengebliebenen Bogen der Empore einer Kirche im zentralen Kleinasien (Binbirkilisse II).[15]) Diese Gegend stand entgegen dem westlichen, fast rein hellenistisch gebliebenen Kleinasien in enger Beziehung zu Syrien, Mesopotamien und Armenien, mit Antiocheia als Zentrum. Die zentralsyrischen Bogenkonstruktionen weichen von der in Spalato und Binbirkilisse aufgewiesenen Art mehr oder weniger ab.[16])

Sichere Belege aus der Zeit vor Diokletian sind für diese Art von Keilsteinbogen auf Säulen nicht bekannt. In Palmyra, Gerasa und Apamea findet man in den Kolonnadenstraßen die Säulen noch mit geraden Architraven verbunden; das ist der alte hergebrachte Typus der griechischen Stoa. Von ihm ist vielleicht zu unterscheiden ein anderer, der den Namen Embolos geführt haben mag, wo über den Portiken unten ein Obergeschoß mit Wohnräumen u. dgl. oben ruhte. Der Gegensatz von Στοά und Ἔμβολος

spielt deutlich in der Gründungsgeschichte von Kpel eine Rolle.[17]) Die Frage ist nie monographisch durchgearbeitet worden; vielleicht verstand man unter Emboloi gerade jene Form, die im Diokletianspalast in dem Straßenkreuz auftritt: die schweren, durch Bogen verbundenen Pfeiler, über denen sich nach Adam [18]), pl. XVIII, ein erstes Stockwerk erhob. Geht man von ihnen aus, dann begreift sich leicht, wie der Architekt dazu kommen konnte, die einmal eingeschlagene Bogenflucht — sie läuft von drei Toren auf das Zentrum los — auf der vierten Seite nicht zugunsten des gewohnten Architravs fallen zu lassen, nur deshalb, weil im eigentlichen Palastvorhofe statt des Pfeilers die Säule eintrat.

Man werfe einen Blick auf den Grundriß von Spalato, wie ihn Adam 1763 veröffentlicht hat (Abb. 1). Der Palastfront an der Seeseite gegenüber liegen in den beiden Quartieren zwischen den drei Toren Bauten, die, angepaßt den durch Portiken gebildeten Rechtecken, mit diesen organisch zu einem Baukörper verbunden sind. Das Straßenkreuz wird durch Pfeiler mit Bogen gebildet. Dafür gibt Adam in pl. XVIII eine gute Vorstellung. Abb. 2/3 zeigen davon den mittleren Teil. Man sieht links die vom goldenen Tore kommenden Pfeilerbogen. Sie sind jetzt zum größten Teile verbaut; nur an einzelnen Stellen sind sie noch intakt. Ich gebe eine Probe in Abb. 4 nach einer Photographie, die ich Monsignore Bulić verdanke.[19]) Man sieht, in welchen wuchtigen, schmucklosen Massen dieser Teil des Palastes gehalten war. Mit dem Tetrapylon in der Mitte des Straßenkreuzes ändert die Anlage nach der Seeseite zu völlig ihre Gestalt. Hier wird mit einem Mal alles licht und frei, seitlich öffnen sich zwei Plätze, zwischen denen hindurch man sich, von Säulenreihen geleitet, der zum Palasteingange führenden Freitreppe gegenübersieht. Der auffällige Kontrast der schweren, gedrungenen und verhältnismäßig enggeschlossenen Pfeilerarkaden mit der nach beiden Seiten offenen Säulenhalle wird noch gesteigert durch die ganz ungleichmäßige Behandlung der beiden von Bogenmauern umrahmten seitlichen Plätze. Von diesen war das Mauerviereck links fast ausgefüllt durch den Zentralbau des sogenannten Jupitertempels, dessen Kuppel zusammen mit den umlaufenden, durch einen geraden Architrav verbundenen Säulen mannigfache, malerisch wirksame Überschneidungen geboten haben muß mit der Arkadenwand, durch die hindurch man den Blick auf diesen Monumentalbau genoß. Anders der Durchblick rechts: hier überwog der Eindruck des offenen Hofes; das kleine, heute Baptisterium genannte Gebäude erschien ganz im Hintergrunde.

Man beachte: Die auf Säulen ruhenden Rundbogen des Peristyls (Abb. 5) tragen eine niedrige als Kranzgesims gebildete Wand. Über dem Ganzen kann höchstens ein Holzdach gelegen haben. Und es frägt sich, ob dergleichen nicht da war. Es entstände dann vor der Vestibülfassade eine helldunkle Halle und die Durchblicke nach den in vollem Lichte strahlenden Denkmalhöfen zur Seite würden so erst recht zur Geltung kommen. Vielleicht lohnt es den in Spalato tätigen Architekten die Mühe, diese Annahme am Original nachzuprüfen. Die Bogenfluchten des Straßenkreuzes und Peristyls verlangen einen Ausgleich auch an der abschließenden Vestibülfassade. Diese, im Sinne der antiken Tempelstirnseite gebildet, zeigt denn auch die bekannte halbrunde

Krümmung des Architravs über dem Eingangsinterkolumnium. In der Ephemeris Spalatensis, Taf. IV Fig. 3, ist angenommen, daß auch der Vorbau des Jupitertempels diese Krümmung unter dem Giebel aufwies. Sie war notwendig, weil dieser Vorbau zu unmittelbar hinter dem Bogen des Peristyls lag, als daß nicht ein Ausgleich geboten erschien. Beim sogenannten Baptisterium fiel dieser Grund weg.

Überdenkt man das, was ich hier wahrscheinlich zu machen suchte, so ergibt sich, daß ich für die Entwicklung der Säulenarkaden einen Weg annehme, der dem von Schneider vermuteten in keiner Weise entspricht. Nicht der Bogen unter dem Giebel ist der Ausgangspunkt für die Einführung von Bogenreihen über Säulen — beide Motive entwickeln sich ursprünglich ganz unabhängig voneinander —, sondern es führen wahrscheinlich Bogenreihen auf Pfeilern unter gewissen Bedingungen zu solchen auf Säulen. Wann sich diese Entwicklung vollzieht, ist unsicher. Immerhin wahrscheinlich schon vor Diokletian. Als fördernde Voraussetzung wirkt immer auch die Neigung zur Überhöhung des Interkolumniums mit und diese ist jedenfalls schon in weit früherer Zeit nachweisbar.

Den besten Beweis dafür erbringt die hellenistische d. h. die holzgedeckte Basilika mit vorgelagertem Atrium. Die Holzdecke gestattet hier die Anwendung von Bogen auf Säulen; die gewölbte orientalische (oder wie man sie gern nennt, die romanische) Basilika, zeigt (Abb. 6) als Träger des Bogens statt der Säule bezeichnend genug den Pfeiler mit angelegten Halbsäulen.[20]) Die ursprüngliche Art wird wohl der hellenistische Typus gewesen sein. Hier war durch die Dachbildung die Möglichkeit der Einführung des Bogens statt des geraden Architravs über der Säule gegeben. Ob die Anregung nun ausging von einem Atrium mit Pfeilerbogen oder das Motiv bei Entstehung der christlichen Basilika in vorkonstantinischer Zeit bereits hergebracht war, soll an dieser Stelle nicht erörtert werden. Diese Entwicklung hat sich aber schwerlich in den rein griechischen Teilen der hellenistischen Welt, sondern in den orientalischen Gebieten abgespielt. Nicht Baumeister aus Nikomedeia, wie R. v. Schneider annimmt, können es gewesen sein, die Diokletian nach Spalato zog: das westliche Kleinasien war rein griechisch und in der Kunst konservativ althellenistisch geblieben. In der Tat sind denn auch die charakteristischen Formen des Diokletianspalastes durchaus nicht im westlichen Kleinasien heimisch. Sie finden ihre unmittelbaren und zahlreichen Analogien vielmehr im zentralen Teile und in erster Linie in Nordsyrien. So hat denn schon Mothes[21]) eine Verwandtschaft der Formen in Spalato mit denen in Palmyra herausgefunden. Das war ihm nicht auffallend, da Diokletian in Palmyra Restaurierungsbauten vornehmen ließ und dabei, meint er, vielleicht dieselben Architekten tätig waren, wie später an dem Palast von Spalato. Aber auch das ist weder notwendig noch wahrscheinlich. Wir kennen das von den Kaisern Diokletian und Maximian (292—305) gebaute Lager von Palmyra jetzt genauer als es die Aufnahmen von Wood, Cassas und Guillaume erscheinen ließen.[22]) Innerhalb der Lagermauern sah man ein Straßenkreuz in einem Tetrapylon zusammenlaufen; der Decumanus, mit einer doppelten Säulenreihe auf jeder Seite, ging westlich weiter auf das dreifache Tor eines großen Hofes zu, der auf

drei Seiten Säulenhallen und im Westen das höher gelegene Fahnenheiligtum zeigte: über eine Freitreppe gelangte man durch die viersäuligen Propyläen in einen langen schmalen Hof, der mit einer Cella zwischen vier Sälen schloß.

Was also Spalato mit diesem Lager in Palmyra verbindet, ist lediglich die befestigte Maueranlage mit dem Straßenkreuz von Arkaden — hier Säulen — und die Endigung im Westen wie in Palmyra im Süden in einen Hof mit dem Zugang zum Hauptgebäude. Dieses selbst weicht nun freilich in Palmyra völlig von demjenigen in Spalato ab und soweit ich die architektonischen Details kenne, haben auch diese keinerlei Verwandtschaft mit Spalato.

Der Typus des befestigten Mauervierecks mit dem Straßenkreuz darf an sich als kein Anzeichen einer Beziehung zwischen Palmyra und Spalato genommen werden. Daraufhin spricht man den Diokletianspalast ohnehin gern als eine Art Lager und zwar als ein römisches Lager an.[23]) In der Tat macht der Bau durchaus den Eindruck einer derartigen Festung. Mächtige Steinmauern bilden ein Rechteck mit quadratischen Ecktürmen, zwischen denen in der Mitte auf drei Seiten Tore von zwei achteckigen Türmen flankiert liegen. Von diesen laufen, wenn man sie so nennen will, der Cardo und Decumanus auf die mittlere Kreuzung zu, jenseits welcher, dem Haupttore gegenüber der Hauptbau liegt. Ist diese mathematische Aufteilung nun aber wirklich ein Zeichen spezifisch römischer, abendländischer Art? Gewiß nicht. Die Rhymotomia, der jetzt so viel bekämpfte Stadtraster, ist im Prinzip die Erfindung eines Sophisten Hippodamos, der in der Blütezeit Athens um 440 v. Chr. nach diesem Schema den Peiräeus und die Städte Rhodos und Thurium baute. Die „hippodamische Weise“ kam bei den zahllosen Städtegründungen der hellenistischen Zeit mit Vorliebe zur Anwendung. Für uns ist von Interesse die Beschreibung, die Strabo[24]) von der bithynischen Hauptstadt Nikäa gibt: Die Stadtmauer bildete ein Quadrat mit Toren in der Mitte jeder Seite. Diese waren durch die beiden Hauptstraßen miteinander verbunden, auf deren Schnittpunkt im Zentrum der Stadt ein Gymnasium lag, so daß man von dessen Mitte aus alle vier Tore erblicken konnte: eine Stadtanlage, bemerkt Michaelis, noch regelmäßiger als ein römisches Lager. Gewiß; das gleiche gilt auch von Spalato und der Fall wird wohl so liegen, daß der Grundriß des „römischen“ Lagers sowohl, wie der von Spalato auf die gleiche hellenistische Quelle zurückgehen. In der Tat wird (worauf mich nachträglich wieder Puchstein aufmerksam macht) bei Livius XXXV, 4, und Frontin, strategem. IV, 1, 14, berichtet, daß es Pyrrhus war, der die Lageranlage zuerst gelehrt habe, die Römer hätten sie dann nachgeahmt.

Die Gleichung Spalato = Limeskastell behält immerhin einige Bedeutung für die Bestimmung des engeren Kunstkreises, dem Spalato angehört. Soviel ich sehe, ist der Typus der Limeskastelle nicht in allen Ländern der gleiche. Am obergermanisch-rätischen Limes werden die Türme, welche die Mauern verstärken sollen, nicht nach außen wie in Spalato, sondern gewöhnlich nach innen gelegt. Das wäre in Spalato schon deshalb unmöglich gewesen, weil da die Innenmauern entlang auf drei Seiten die Zellen für die Palastwachen angeordnet sind. Die Türme liegen daher nach außen. Diese Anord-

nung nun ist die spezifische Art der Kastelle des syrischen Limes. Hauptbeispiel war bisher das Kasr il Abiad in der Ruhbe, das Vogüé veröffentlicht hat.[25] Neuerdings haben Dussaud und Macler[26] im Djebel ed=Druz ein Kastell Deir el=Kahf entdeckt, das genau dieses Schema zeigt und – was für uns wichtig ist, aus dem Jahre 306 datiert ist. Der Zeit Diokletians gehört auch das Kastell Kasr Bšêr an[27] und dieser syrische Typus kehrt wieder an den Kastellen von Ledjoun und Odroh.[28] Auch das jetzt so viel genannte Mschatta wäre in diesem Zusammenhange zu nennen und zwar gerade neben Spalato deshalb, weil es innerhalb der Umfassungsmauern mit den Türmen außen, den Wachstuben innen und dem Haupttor gegenüber eine mächtige Palastanlage zeigt. Doch ist der Typus dieser letzteren ein wesentlich anderer als in Spalato und beide Anlagen unterscheiden sich auch im Grundprinzip völlig voneinander.[29]

Für den Palast in Spalato sind bezeichnend die Kolonnadenstraßen, die auf das mittlere Tetrapylon zulaufen. Zum römischen Lager an sich gehört das nicht, wohl aber kommt dieser Schmuck im Lager von Palmyra vor und ist eine bekannte Eigentümlichkeit syrischer Städte. Eine Spur davon ist über Konstantinopel, Ravenna und Venedig auf Padua und Bologna übergegangen. In dem heutigen Spalato ist von diesen »Laubengängen« nicht mehr viel erhalten; aber die im Jahre 1763 veröffentlichte Aufnahme von Adam läßt darüber, wie oben ausgeführt, keinen Zweifel. Man muß sich da einst wie in Klein=Antiocheia gefühlt haben. Zwar ist von dieser Metropole selbst nichts erhalten, besser gesagt, bis heute nichts ausgegraben; aber Stadtruinen wie Palmyra,[30] Apamea,[31] Gerasa[32] u. a. geben ein anschauliches Bild der alten Pracht. Ich möchte besonders auch die Anlage von Philippopolis, dem heutigen Schehbâ, erbaut von Philipp Arabs (244–249), erwähnen: Ein viereckiger Mauerring mit den von den vier Toren ausgehenden und in einem Tetrapylon zusammenlaufenden Kolonnadenstraßen.[33] Dazu eine beachtenswerte Analogie zu Spalato: die vierte Straße durchquert axial einen nahe an der Kreuzung liegenden Palast, vor dem links von den Kolonnaden auf einem Platze das Philippeion, ein Denkmal der kaiserlichen Familie, steht.

Doch wir müssen nicht erst nach dem Hauran gehen, um die nächste Analogie zu Spalato auf syrischem Boden zu finden. Schehbâ nimmt sich ohnehin in seinem Kreise ebenso fremdartig aus, wie Spalato an der dalmatinischen Küste. Sie hängen eben beide von dem gleichen Zentrum, von Antiocheia ab.[34] Die berühmten Stoenstraßen dieser Diadochen=Residenz verliefen in der eigentlichen Altstadt wie im Lager Diokletians zu Palmyra in vier Säulenreihen nebeneinander. Sie schnitten sich rechtwinklig in einem über dem Omphalos erbauten Tetrapylon, der nördliche Flügel führte nach dem Orontes auf eine Insel zu, auf der sich das allgemeine Schema: Tetrapylon mit vier in den Axen laufenden Stoen wiederholte. Hier nun gelangen wir in den Bannkreis jener Anlage, die der unmittelbare Vorläufer des Palastes von Spalato gewesen sein dürfte. Auf der Orontesinsel nämlich lag ein Kaiserpalast. C. O. Müller, der Topograph von Antiocheia,[35] läßt die vom Tetrapylon der Altstadt kommende und das Tetrapylon der Neustadt durchlaufende Kolonnadenstraße auch

noch diesen Palast durchqueren, gibt diesem also sein eigenes, das dritte Tetrapylon. Das scheint jedoch nicht richtig. Insel und Kaiserpalast hatten nur ein einziges Tetrapylon, es war wie in Spalato dem eigentlichen Palast und den übrigen Teilen gemeinsam. Sieht man davon ab, daß die Orontesinsel rund war, so glaubt der Leser eine Beschreibung des Palastes von Spalato vor sich zu haben, wenn er des antiochenischen Rhetors Libanios Beschreibung aufschlägt. Sie ist kaum ein halbes Jahrhundert nach Diokletians Tode entstanden und lautet:[36])

»Die Gestalt dieser Neustadt ist kreisförmig. Sie liegt in ihrer ganzen Ausdehnung auf durchaus ebenem Terrain; eine unverwüstliche Mauer umgibt sie wie ein Kranz. Von vier im Quadrat zusammenschließenden Bogen ziehen sich wie von einem Omphalos vier zweireihige Stoen nach jeder der vier Himmelsrichtungen, vergleichbar einem Standbilde des vierhändigen Apoll. Von diesen erstrecken sich drei Doppelreihen bis an die Mauern und gehen in den Peribolos über. Die vierte ist kürzer; aber um soviel schöner als sie kürzer ist; denn auf den Kaiserpalast, der unmittelbar vor ihr zu stehen gekommen ist, läuft sie zu und dient ihm als Propylaion. Der Palast ist so groß, daß er der ganzen Insel vierten Teil sich zurechnet; denn mit der Mitte (ὃν ὀμφαλὸν προςείληφεν) steht er in Verbindung und bis zu dem äußeren Flußufer erstreckt er sich, daher die Mauer, die statt der Zinnen die Säulen des Palastes auf sich trägt, zu einem Anblick ausgestaltet wurde, der eines Kaisers würdig ist, wie denn der Fluß dazu unten vorbeiströmt und rings die Vorstadt eine Augenweide ist.«

Auch der Palast in Antiocheia schloß also auf einer Seite, der Nord- statt wie in Spalato der Südseite unmittelbar an ein Tetrapylon, das durch rechtwinklig nach den Himmelsrichtungen auseinanderlaufende Säulenstraßen mit den Mauern bezw. wohl Toren verbunden war. Jedenfalls war dem Palast gegenüber das Haupttor, von dem eine Brücke zu den großen Stoen der Altstadt führte (Theodoret). Wandte man sich von dem Tetrapylon der Insel dem Palaste zu, so hatte man ein Propylaion von Säulenhallen vor sich, nur kürzer und schöner als jene: das gilt wörtlich auch für Spalato. R. v. Schneider schreibt: »Je mehr man sich (dem eigentlichen Palaste) näherte, um so mehr entfaltete sich in berechneter Steigerung die äußere Pracht der tektonischen und ornamentalen Formen. War die Straße in ihrer nördlichen Hälfte (jenseits des Tetrapylons) vermutlich nur von einfachen Arkaden eingesäumt, so öffnen sich im Peristyle jederseits sieben luftige Bogen, getragen von korinthischen Säulen, deren Schäfte aus je einem Stück Cipollino oder rosenfarbigen Granits gehauen sind.« Dasselbe Bild zeigte wahrscheinlich auch das Propylaion des Palastes in Antiocheia und auch dort mögen Bogen unmittelbar auf Säulen angeordnet gewesen sein, ebenso wie gleichzeitig oder etwas später auch schon in den christlichen Basiliken Syriens. Der Palast reichte bis an den anderen Orontesarm, wie in Spalato bis an das Meer, so daß man da wie dort auf das Wasser herabsah. Und wie an der Seeseite des Palastes in Spalato schlossen die Umfassungsmauern oben nicht mit Zinnen, sondern über den unteren Mauern erhob sich noch eine loggienartige Säulenstellung. Ich glaube, mehr kann man eigentlich an Analogie, belegt durch eine zufällig erhaltene Stelle, nicht verlangen.

Und wie ist es nun möglich, daß Diokletian gerade diesen Palast nachgeahmt haben soll? Sehr einfach, weil er vor der Übersiedlung nach Spalato den eben besprochenen, von Gallienus begonnenen Kaiserpalast in Antiocheia, vollendet hat.[37]) Von diesem Bau, nicht von Nikomedeia oder Palmyra her, wird er also vielleicht die Arbeiter mit herüber nach der Adria genommen haben. Sie waren ja in der Tat nach den angewandten Formen zu urteilen Syrier aus dem antiochenischen Kreise. So erklärt sich eine Tatsache, die man an einem Bau vom Typus des »römischen Lagers« längst verwundert festgestellt hat. Es wird Zeit, daß wir Antiocheia endlich einmal mit Spaten in der Hand aufsuchen.

Dieser Typus der Bauanlage im Viereck mit vier durch Straßen verbundenen Toren wurde auch noch angewendet als die Fatimiden Ägypten eroberten und das heutige Kairo anlegten.[38]) Als Baumeister werden drei Brüder aus Edessa genannt. So weisen auch noch in dieser Spätzeit Spuren zurück auf Nordsyrien bezw. die Hauptstadt Nordmesopotamiens als einen Hauptstappelplatz architektonischer Formen. Manches was für »romanisch« gilt, und nach der ererbten Schulmeinung auf Rom zurückgeführt wird, hat hier in der syrisch-kleinasiatischen Ecke seinen Ursprung.

Vor allem gehört Spalato selbst, eine der ersten Etappen beim Übergange der orientalischen Baukunst nach dem Westen, nicht wie der Namensvetter unseres Jubilars angenommen hat, dem römischen Vorstellungskreise an; in diesem Palaste steht nicht griechischer Geist im Dienste einer römischen Idee, sondern was uns hier an den Ufern der Adria so imponierend entgegentritt, das sind Formen, die durch die Kreuzung von Hellas und Orient entstanden sind, Rom hat damit nicht das mindeste zu tun.

Es wäre Zeit, daß Österreich seiner Ehrenpflicht nachkäme, diesen in seinen Händen befindlichen, entwicklungsgeschichtlich ohnegleichen dastehenden Schatz in würdigen Aufnahmen vor die gelehrte Welt zu bringen und die selten gewordenen englischen Aufnahmen von 1763 endlich zu überbieten. Nur sollen uns nicht malerische Ansichten und Rekonstruktionsversuche vorgelegt werden: was wir brauchen, ist eine möglichst unpersönliche, rein mechanische Wiedergabe des Tatbestandes mit Detailaufnahmen und Messungen, die das genaueste Studium ermöglichen.

1) In Ilgs Kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Österreich-Ungarn, S. 44 f.

2) Jahreshefte des österr. arch. Instituts III (1900), S. 198 f.

3) Sybel, Weltgeschichte², S. 406.

4) Publications of an american arch. expedition to Syria II, Butler, Architecture and other arts, p. 158.

5) Vgl. dazu auch mein Orient oder Rom, S. 154.

6) Perrot et Chipiez II, S. 307 und 483. Place, Ninive III, Tafel 11 und 16. Vgl. auch Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 251 f.

7) Vgl. meine »Koptische Kunst« Catalogue général du Musée du Caire, Einleitung, und jetzt auch Becker, Zeitschrift für Assyriologie XIX, S. 42 f.

8) Vgl. mein Kleinasien, ein Neuland, S. 187 f.

9) Abbildungen findet man in jedem Handbuche. Für den vorliegenden Fall verweise ich besonders auf Lyons-Garstin, Report of the island and temples of Philae.

10) Vgl. damit syrische Bauten, z. B. die Kirche von Midjleyyā bei Butler, a. a. O., S. 97.

10a) Bénédite, Guide Joanne, p. 578 (nach v. Bissing).

11) Abgebildet bei Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 47, der Dom zu Aachen, S. 11, und Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, Tafel VIII.

12) Westdeutsche Zeitschrift, XXV (1906), S. 66. 13) Vgl. die Grundrisse »Nouv. Archives« l. c. pl. VI.

14) Vgl. auch Holtzinger, Die altchristliche Architektur, S. 133 f. und 244/5.

15) Vgl. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland, S. 173. Daher auch das von der Hinrichsschen Verlagsbuchhandlung freundlich geliehene Klischee. 16) Vgl. Butler a. a. O., p. 25 f.

17) Vgl. Unger bei Ersch und Gruber, Allg. Enzyklopädie 84, S. 332. Übrigens schreibt mir O. Puchstein: »ἔμβολος auf Säulen des Cardo maximus in Gerasa, der allem Anschein nach nur eingeschossige Hallen hatte, siehe zuletzt Lucas in Mitt. und Nachr. d. D. Palästinavereins 1901, S. 39, Nr. V, und 63, Nr. 24. Eine zweigeschossige Straßenstoa indes, aus dem Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr., in Antiocheia, siehe Förster im Archäol. Jahrbuch XII, 1897, S. 125.«

18) The ruins of the Palace of Diocletian.

19) Die Aufnahme ist angefertigt in der Ulica Staroga Grada n. 2000, 2007, 2008, 2009.

20) Binbirkilisse, vgl. Strzygowski, Kleinasien. Ich hätte gewünscht, daß A. Riegl diese Arbeit gekannt hätte, als er seinen Aufsatz über den Ursprung der Basilika im Jahrbuch der Zentralkommission I schrieb.

21) Die Baukunst des Mittelalters in Italien I, S. 16.

22) Die Literatur im Jahrbuch des K. Deutschen arch. Instituts XVII (1902), S. 121.

23) Die Literatur zusammengestellt von Gutscher im 35. Jahresbericht des K. K. zweiten Staats-Gymnasiums in Graz 1904, S. 42 f.

24) Vgl. Michaelis bei Springer, Handbuch I, S. 272 f.

25) La Syrie centrale, p. 69 der Grundriß. Für Details vgl. p. 24 und Oppenheim, Vom Mittelmeer zum persischen Golf I, S. 105, 226 und 236.

26) Voyage arch. au Safâ 1901, p. 178 f. 27) Bliss, Quart. Stat. 1895, p. 223 f.

28) Revue biblique 1898, p. 438 f. Über die drei letztgenannten Kastelle vgl. jetzt auch Brünnow-Domaszewski, Die Provincia Arabia I/II.

29) Vgl. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 229 f.

30) Vgl. die Werke von Wood, Cassas u. a.

31) Ritter, Abh. d. Berl. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Cl. 1854, S. 345 f.

32) Schuhmacher, Zeitschrift des deutschen Palästinavereins, Bd. XXV, Tafel 6.

33) Butler, Amer. arch. expedition a. a. O., p. 376.

34) Vgl. über das Nachfolgende auch Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 230.

35) Antiquitates Antiochenae Gott. 1839, Tab. A. 36) Libanius, or. XI, § 204—6 (I 340).

37) Vgl. den Nachweis gegen Müller bei Förster, Jahrbuch des K. deutschen arch. Instituts XII (1897), S. 124 f.

38) Vgl. Ravaise, Mémoires de la mission arch. franç. au Caire 1881 f., Franz-Pascha, Kairo, S. 17.



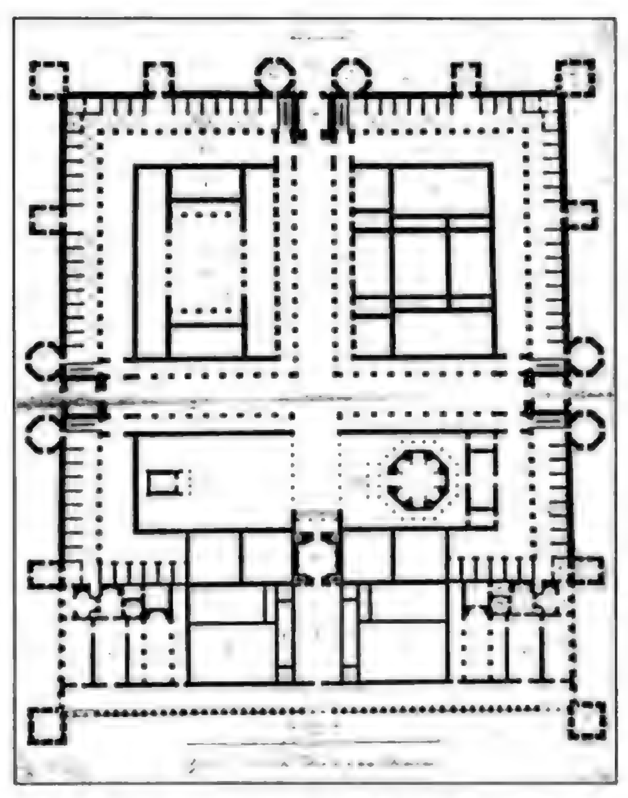


Abb. 1 Spalato, Diokletianspalast: Grundriß (nach Adam)

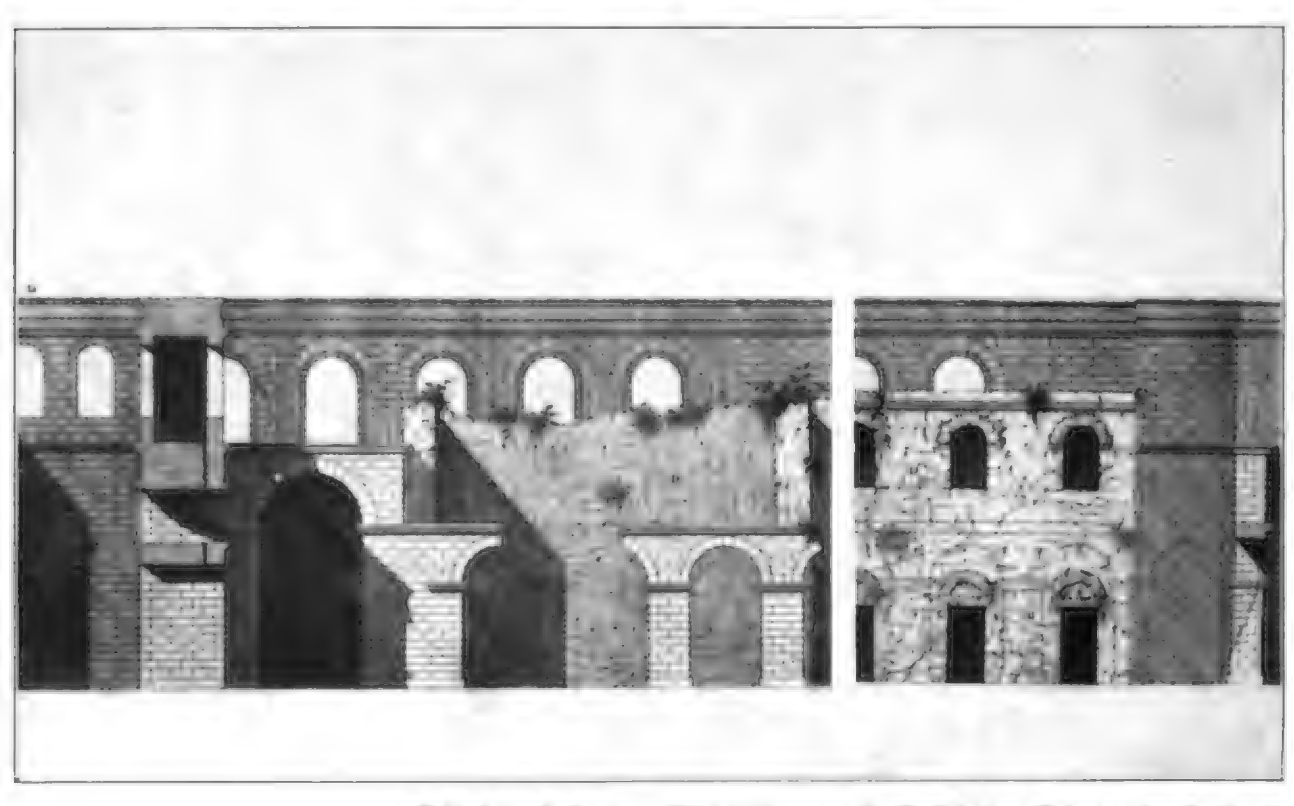
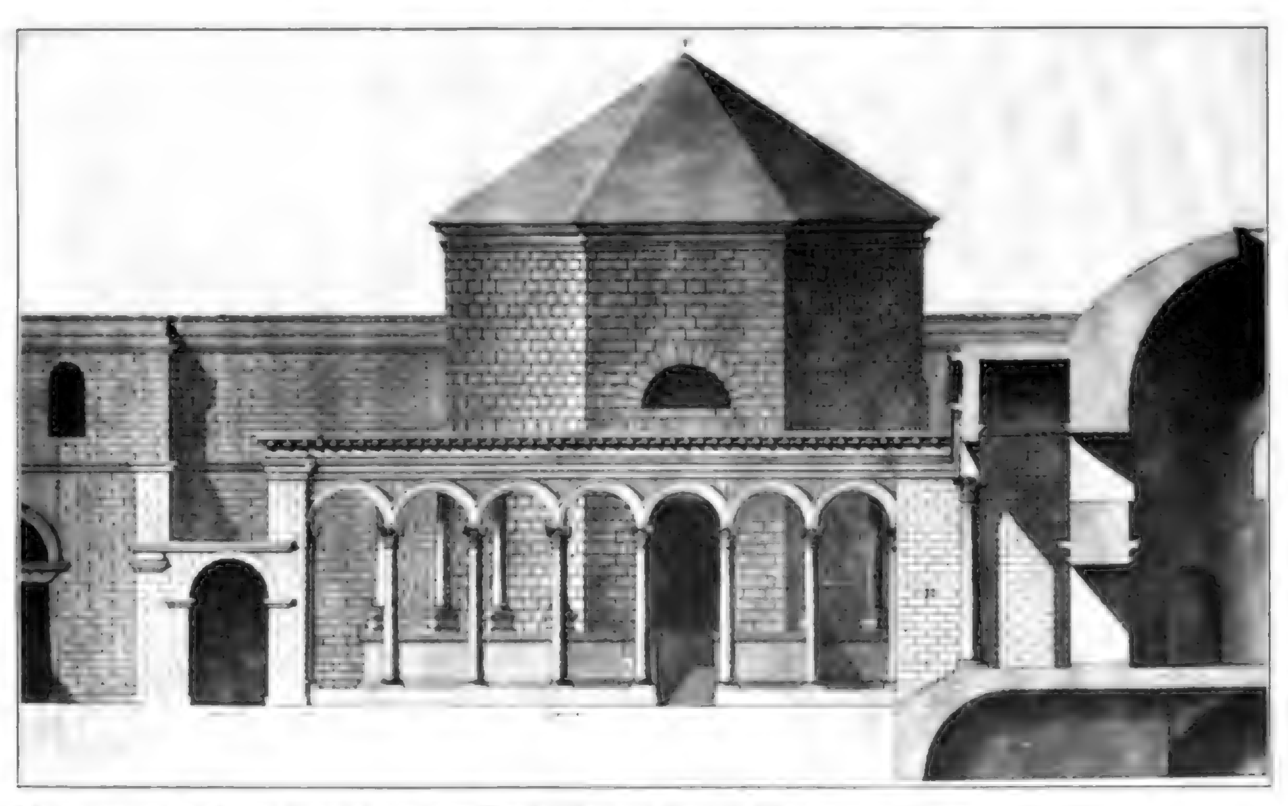


Abb. 2 u. 3 Spalato, Diokletianspalast: Ansicht der Arkadenstraße (nach

In Abb. 2 ist ein Zwischenstück ausgelassen



Abb. 6 Binbirkilisse, Kirche II: Die Konstruktion der Arkaden der Empore



Adam) vom goldenen Tore bis in das Vestibül des Kaiserpalastes



Abb. 4 Spalato, Diokletianspalast: Erhaltene Arkaden des mittleren Straßenkreuzes



Abb. 5 Spalato, Diokletianspalast: Der Eingang zum Oktogon als Beispiel der Arkadenbildung des Peristils



Abb. 7. Spalato, Diokletianspalast: Vestibülfassade am Ende des Peristyls.



Abb. 9. Ghirza, Grabmal.

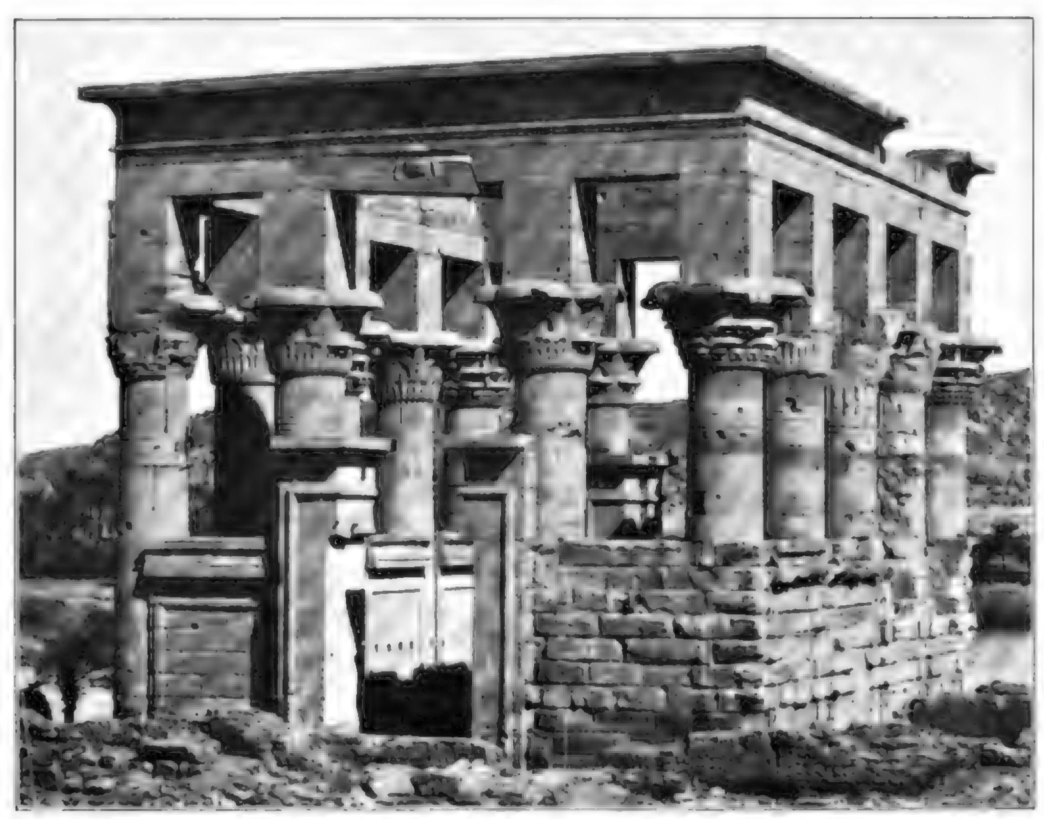


Abb. 8. Philae, Kiosk.



Abb. 10. Ghirza, Grabmal.

Joseph Sauer

Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien

Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien

Ein Beitrag zur Ikonographie der Heiligen und zur Geistesgeschichte des späteren Mittelalters

Von Joseph Sauer in Freiburg im Breisgau

In seiner gedankentiefen Studie »M. Grünewald und die Mystik«,[1]) der ersten gehaltvollen Seelenanalyse des grübelnden Realisten, hat der Jubilar, dem diese Zeilen gewidmet sein sollen, vor allem die Bedeutung der rätselhaften Mädchengestalt im »Engelkonzert« des Isenheimer Altares festzustellen gesucht. Abseits von dem in einem märchenhaften Lichtglanz unter einer gotischen Halle musizierenden und jubilierenden Engelchor, kniet einsam in anbetender Haltung ein Mädchen mit langwallendem Haar; ihren Oberkörper umflutet ein zauberhaftes Glorienlicht, aus dem sich das rotleuchtende Flammenkrönchen auf ihrem Haupte scharf abhebt. Engel reichen von oben eine zweite Krone herab. Prälat Schneider hat, gestützt auf die mystisch theologische Auffassung der Weihnachtsliturgie in dieser bis jetzt nie befriedigend gedeuteten Gestalt eine Personifikation der »christlichen Seele« erblickt, die »durch die Menschwerdung des ewigen Wortes in die innigste Beziehung zu Christus, dem Seelenbräutigam, tritt und hier schon dem Chor der Seligen in vorausgreifender Weise eingereiht ist«. Man darf diese Deutung als völlig gesichert hinnehmen. Daß das Weihnachtsgeheimnis in der mittelalterlichen Weltanschauung diese heilsgeschichtliche Bedeutung gehabt hat, daß der ganze Heilsprozeß der Menschheit in das Bild eines Verhältnisses von Braut und Bräutigam gekleidet worden ist, dafür bedarf es kaum noch besonderer Hinweise auf die mittelalterlichen Theologen und Hymnendichter.[2]) Es sei nur an einen der populärsten Prediger des Mittelalters erinnert, Berthold v. Regensburg, der in der Menschwerdung Christi nichts anderes als die mystische Hochzeit des Neugeborenen mit der Christenheit sieht: sin gemahel daz ist elliu diu gemeinde der christenheit unde ist och sunderlichen ein iegelich sele.[3])

In nachfolgendem soll der Nachweis versucht werden, wie sich diese Auffassung aus einem konkreten Vorbild zu allgemeiner Geltung weiterentwickelt hat. Kurz nach dem Erscheinen von Schneiders Studie kam mir zufällig ein Holzschnitt Dürers mit der Darstellung der Geburt Christi zu Gesicht.[4]) Das Engelkonzert, das Grünewald wenn auch in herben Formen, so doch mit bezauberndem Liebreiz geschildert hat, ist hier viel nebensächlicher behandelt; der Harfenengel im Vordergrund ruft aber ohne weiteres seinen Kollegen auf der Isenheimer Altartafel in die Erinnerung. Und fast noch mehr erinnert an diese die vornehm gekleidete, gekrönte Mädchengestalt, die in anbetender Haltung abseits kniet. Sie ist durch das beigegebene Attribut, das am Boden liegende Rad, als die hl. Katharina, die eigentliche Sponsa Christi charakterisiert. In einem anderen Falle hat ein nicht weniger mystisch empfindender und gestaltender Meister jener Tage die Deutung auf die hl. Katharina als Teilnehmerin an dem hehren Weihnachts-

glück unzweifelhaft gemacht. Auf einem Fresko Fra Angelicos in S. Marco zu Florenz[5]) erblicken wir hinter der das Kind anbetenden Gottesmutter in gleicher Haltung die hl. Katharina mit der Krone auf dem Haupt. Auch auf Werken Indias da Verona[6]) und Andreas del Sarto[7]) figuriert sie in der Gruppe einer heiligen Familie. Sie trägt dies Abzeichen irdischer Würde bei Fra Angelico wie bei Dürer wohl nur als Fürstenkind, als Tochter des Königs Kostus; in Colmar ist die Krone das Symbol überirdischer Herrlichkeit, das Bravium für Bewahrung der Jungfräulichkeit und für die Hingabe des Lebens um des standhaften Bekenntnisses willen. Sie ist um dessentwillen auch zweifach dargestellt, als Flammenkrönchen zur Auszeichnung der Märtyrerin und als von den Engeln herniedergereichte Bügelkrone, Preis der Jungfräulichkeit. Die mittelalterliche Hymnen- und Predigtliteratur ist unerschöpflich an Beispielen, die diesen Doppelcharakter und die darauf beruhende Doppelauszeichnung der alexandrinischen Jungfrau feststellen.

Sic martyris et virginis
Binis ornata floribus, oder

Katharina, rubens rosa
Candorisque lilium.[8])

Nun ist freilich aus der Tatsache allein, daß die hl. Katharina in der Umgebung des neugeborenen Jesuskindes häufig in Darstellungen der bildenden Kunst erscheint, zunächst noch kein weiterer Schluß auf irgend ein inneres Verhältnis der Heiligen zum Menschwerdungsgeheimnis abzuleiten. Wir treffen auch gelegentlich andere männliche und weibliche Heiligen in derselben Rolle. Das Motiv der Sacra Conversazione brachte es mit sich, daß oft genug rein äußere durch die Person des Bestellers oder durch den Titulus einer Kirche gegebene Beweggründe hierbei ausschlaggebend waren. Wohl aber wird die Beobachtung, daß die hl. Katharina ganz besonders häufig mit einer oder mehreren Heiligen zusammen neben der thronenden Gottesmutter der früheren Zeit wie im eigentlichen Sacra Conversazionebild angebracht ist, wie auch die weitere Beobachtung, daß es meist nur bestimmte Heiligen sind, die ihr hierbei Gesellschaft leisten, wie Johannes Baptista, auch Antonius Eremita, und ganz besonders die hl. Barbara, uns für weitere Fragen wertvolle Fingerzeige geben können. Ohne daß auch nur irgendwie Vollständigkeit in der Aufzeichnung angestrebt wird, seien einige Beispiele namhaft gemacht. Als eines der frühesten Werke ist mir ein 1900 in Paris ausgestellter Evangeliendeckel aus Elfenbein aus der Bibliothek von Epinal (14. Jahrhundert) bekannt geworden; rechts und links von der Madonna mit Kind stehen hier Johannes Baptista und die hl. Katharina;[9]) ein Tafelbild Sanos di Pietro (Akademie von Siena) zeigt ganz ähnlich unsere Heilige zusammen mit der hl. Agnes. Mit dem hl. Michael ziert sie die Flügel eines Reisealtärchens (Dresden) von Jan van Eyck, dessen Mittelstück die thronende Madonna darstellt.[10]) Auf den Seitenflügeln des Triptychons, dessen Mittelstück die Madonna mit der Bohnenblüte aus der Schule des Meisters Wilhelm von Köln aufweist, sind die hl. Katharina und Barbara (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 13) vorgeführt. Neben einer thronenden Madonna

mit Kind hat Bellini den hl. Petrus, Hieronymus, die hl. Katharina und Lucia angebracht (Venedig, S. Zaccaria),[11]) ein anderes Mal (Venedig, Akademie) nur die hl. Katharina und Magdalena.[12]) In einer ähnlichen Darstellung von Cima da Conegliano setzt sich die Umgebung zusammen aus dem hl. Georg, Lucia, Nikolaus, Sebastian, Antonius den Eremiten; Albertinelli hält auf einem Triptychon im Poldi-Pezzoli-Museum in Mailand das schon bekannte Schema: Madonna, Katharina und Barbara[13]) fest; ebenso der Meister von Frankfurt auf einem Werk im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 359). Und das gleiche Heiligenpaar umgibt auf dem Lukasaltar der Katharinenkirche in Lübeck (jetzt im Museum) den die Gottesmutter malenden Lukas. Fra Bartolommeo bringt als Conversanti (Florenz, S. Marco) die hl. Katharina, Magdalena, Dominikus und Johannes Baptista an,[14]) Tizian auf einem Bilde der Liechtenstein-Galerie und der National Gallery in London Katharina und Johannes Baptista,[15]) Bonifazio Veronese II, Jakobus, Hieronymus, Katharina und Johannes Baptista.[16]) In einem Gruppenbild der thronenden Madonna mit dem hl. Ambrosius, Augustinus, Barnabas, Michael und Johannes Baptista fleht unsere Heilige in vornehmer Grazie verlangend zum göttlichen Kinde hinüber.[17]) Auf einem köstlichen Triptychon hat ein Kölner Meister um 1410 zu Füßen der auf einem Blumenanger sitzenden und das göttliche Kind haltenden Himmelskönigin Maria Magdalena, Barbara und Katharina angebracht;[18]) ganz ähnlich gehalten sind die zwei Darstellungen der Madonna im Blumenhag im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin; als Gespielinnen und Gefährtinnen umgeben das kleine Jesuskind außer der hl. Katharina die hl. Dorothea, Katharina, Barbara und Margareta. Diese zart mystische Darstellung findet ihr reizvolles Gegenstück an einer Darstellung Stefanos da Zevio in Verona, auf der die Gottesmutter in einem lieblichen von Engelchen und Vögeln belebten Rosengarten sitzt und vor ihr mit der Krone auf dem Haupt die hl. Katharina, einen Blumenkranz für das Jesuskind flechtend.[19]) Aus der späteren Zeit sei noch Paolo Veroneses Hl. Familie in Brüssel genannt, der die hl. Katharina mit der hl. Theresia assistiert.[20]) In die soeben behandelte Gruppe gehören auch Kompositionen, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgelöst sind: die hl. Katharina zusammen mit einer oder mehreren der uns schon bisher bekannt gewordenen Heiligengestalten. Es sind eine Anzahl Einzeltafeln, die wohl ehedem als Flügel zu seiten einer thronenden Gottesmutter angebracht waren. So die Tafel mit Katharina und Magdalena von Konrad Witz, heute in der Straßburger Gemäldesammlung;[21]) eine andere von einem Nachfolger des Meisters der hl. Sippe mit Katharina und Barbara (Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 179); die letzte Zusammenstellung begegnet auch bei Wohlgemut (Nürnberg); bei Bern. Luini in Saronno und Monastero Maggiore zu Mailand; Simone Martini hat unsere Heilige mit der hl. Magdalena zusammen in der Unterkirche zu Assisi dargestellt und Anton Woensam mit dem Einsiedler Antonius und mit der hl. Barbara.[22])

Vergegenwärtigt man sich diese verschiedenen Gruppendarstellungen nochmals im einzelnen, so wird man gewiß die häufige Wiederkehr der gleichen oder gleichartigen Zusammenstellungen nicht immer auf rein äußere Absichten zurückführen dürfen.

Man wird aber ebensowenig auch einen ausschließlich historischen Inhalt darin suchen dürfen. Das hieße völlig die Bedeutung religiöser Kunstschöpfungen und die Auffassungsweise der damaligen Menschheit verkennen. Der Heilige hatte in der Weltanschauung des Mittelalters eine heilsgeschichtliche Beziehung; sein Leben und Schicksal war ein Symbol des Erdendaseins jedes Christen. Aus all den oben erwähnten Gruppierungen wird man unter Berücksichtigung dieser Tatsachen ein Leitmotiv heraushören können: es ist der Gedanke der Losschälung von der Welt, der einsamen, weltabgewandten Beschäftigung mit den Dingen und Fragen, die den Inhalt des Reiches Gottes ausmachen. Es ist die Vita contemplativa, einer der beiden Wege, die nach der Anschauung mittelalterlicher Asketik zum Heile führen, ein Begriff, der in ungezählten Ausdrucksformen der Christenheit nahegebracht, in den Gedankengängen sublimster Spekulation, wie in den duftigsten Gebilden der Kunst und der Poesie, in den erhabenen Gestalten der Divina Commedia seine Verherrlichung gefunden hat. In diesem Sinne hat man wohl auch die Anbringung der hl. Katharina und Barbara an der Grabtafel des Matthias von Buchecks im Mainzer Dom zu erklären. Die Bedeutung der beiden Heiligen ist gleichwertig mit derjenigen der Kardinal- und theologischen Tugenden. Die Heiligen, die wir oben als Genossen und Gefährtinnen der alexandrinischen Heiligen kennen gelernt, sind nichts anderes als Personifikationen der Vita contemplativa. Es sind die Heroen des einsamen, zurückgezogenen, nur der frommen Beschaulichkeit gewidmeten Lebens (Johannes Baptista, Antonius Eremita, Magdalena, Barbara), als dessen vollendetster Typus aber eben unsere Heilige bekannt und gerühmt war. Deutlich spricht sich der hl. Albert über diese Auffassung aus (Parad. animae c. 37. Opp., Lugduni 1551, t. XXI): Verus contemptus mundi est, abrenuntiare mundi rebus temporalibus, pompis seculi, dignitatibus ... et abstrahere se a cunctis amicis carnalibus et moribus secularibus, propter spem beatitudinis aeternae. Hunc contemptum habuit .. B. Agnes, Catherina, Caecilia et aliae virgines .... regnum mundi et omnem ornatum seculi contempserunt propter amorem Domini nostri Jesu Christi. In der von dem italienischen Franziskanerbruder Petrus verfaßten und in zahlreichen Handschriften, Weiterbildungen und Frühdrucken verbreiteten Nova quedam singularis atque rara legenda[23]) heißt es von ihr: Ut plenius in Christo consolari valeret, totum studium suum erat in contemplatione orationis aut in lectione sacre Scripture. Alles theologische Wissen, das ihr die Legende zuschreibt und durch das sie die alexandrinischen Weltweisen zuschanden macht, ist nichts anderes als das Wissen und das Meditieren über die ewigen Dinge. Alles Wissen hat aber auch nach mittelalterlicher Weltanschauung keinen anderen Zweck als den, die Seele des Einzelnen in ein inniges Verhältnis zum Menschgewordenen zu bringen; sie soll, wie die zart mystische Deutung es verlangt, die Sponsa Christi werden. In diesem einzigen Ziel und in diesem ausschließlichen Streben resumiert sich nach der Theologie des Mittelalters der ganze Lebenszweck, konzentriert sich alles Verlangen und Streben hienieden; keine andere Betätigung hat selbständige Bedeutung, kein anderes Wissen einen Wert. Schon oben wurde kurz erwähnt, wie gerade das Weihnachtsgeheimnis einen willkommenen

Anlaß bot, dieses Brautverhältnis der christlichen Seele mit dem Neugeborenen zu betonen; in dem Nahen der Engel, Hirten und Könige, in dem Jubilieren, in der Hingabe und der demütigen Huldigung dieser verschiedensten Klassen von Geschöpfen vor dem menschgewordenen Heiland sah man jederzeit ein Vorbild für diese mystische Vermählung.[24]) Nun begreift es sich, wie die hl. Katharina früh schon als Sponsa Christi gefeiert und verehrt wird. Que Dei sponsa

Virgo Katharina, singt von ihr Konrad von Haimburg, oder
Sponsae Christi eximiae
Repraesentantur nuptiae
Katharinae.[25])
O vernans viola
O sponsa filii
Regis Altissimi, heißt es in einem andern der wohl nach Hunderten zählenden Katharinahymnen. Wieder in einem sehr frühen englischen:

Haec repugnans carnis legi
Virgo nupsit summo regi
Desponsata coelitus.[26])

Sie heißt hier Sponsa Christi als Vertreterin und Hauptvorbild der Vita contemplativa; als solche hat sie auch in dem großen, der Verherrlichung der mystischen Vereinigung der christlichen Seele mit dem Heiland gewidmeten Portalzyklus des Freiburger Münsters ihre Stelle an der Spitze der sieben freien Künste als der aufs übernatürliche Ziel hinführenden Wissenszweige, als konkrete historische Personifikation der fünf klugen Jungfrauen gefunden,[27]) und zwar neben der hl. Margarete, in der man die Repräsentantin der die Macht des Bösen überwindenden Vita activa zu erblicken hat. Als solche wird sie naturgemäß das Vorbild der zur Vita contemplativa in hervorragender und ausschließlicher Weise berufenen Menschen, der Ordensmitglieder. Nicht nur, daß eine Anzahl Frauenklöster und Kirchen weiblicher Konvente nach ihr den Namen führen, wie das Augustinerinnenkloster St. Katharina bei Allmannsdorf, in Paris das Katharinenkloster des aus dem Augustinerorden entstandenen Ordens Vallis scholarium, St. Katharina in Freiburg, Katharinenthal in Dießenhofen (die beiden letztgenannten für Dominikanerinnen) u. a. m., oder daß in solchen Niederlassungen wenigstens ihr Bild oder eine Darstellung ihrer Legende angebracht wurde,[28]) auch sonst haben in der zweiten Hälfte des Mittelalters die Orden und allen voran die Franziskaner und Dominikaner zur Popularisierung der Heiligen und ihrer Legende reichlich beigetragen. In ihrem Leben sprach sich ja das Programm eines jeden Religiosen, aber auch jedes Christen überhaupt aus: das die ac nocte meditari in lege Domini. Sie wird zur Lieblingsheiligen aber noch besonders von dem Moment an, da die dichtende Volksvorstellung der Mystik das ursprünglich rein symbolisch gefaßte Brautverhältnis zu einem realen, historische Geltung beanspruchenden Vorgang umgestaltet hatte. Von diesem Moment an bietet die Legende die konkrete Unterlage und den festen Anknüpfungspunkt für die merkwürdigsten Ideengänge mystischer Kontemplation, die nur vom kindlichen

Standpunkt jener zart empfindenden Seelen betrachtet werden dürfen. Es ist die mystisch visionäre Vorstellung der wirklichen leibhaftigen Hingabe an den göttlichen Heiland, der vollständigen Vereinigung mit ihm, die in allen Einzelheiten und oft im glühendsten Überschwang der Empfindung geschildert wird. Ludolphus von Sachsen gibt in seiner Vita Christi (I, 9) fürs betrachtende Gebet eine besondere Anleitung, den Neugeborenen zu küssen, zu herzen und ihm alle Liebesdienste zu erweisen; von der Erscheinung der Gottesmutter mit Kind vor solchen, die sich ganz dem Herrn weihen und die in der Vision das göttliche Kind zärtlich anfassen und küssen dürfen, ist häufig die Rede.[29]) Unter dem Einflusse der Mystik hat hier die Phantasie dem an sich abstrakten, aber immer und immer wieder vorgeführten Begriff Sponsus oder Sponsa Christi einen greifbaren Inhalt gegeben; das ursprüngliche Symbol hat durchaus reales Leben erhalten. Kein Wunder, daß die alexandrinische Heilige von dem Augenblick an, da die Legende ihr eine solche Desponsatio zuschreiben konnte, allerwärts beliebt wurde. Die Keime für diese Weiterentwicklung waren von Anfang an vorhanden; die ganze heilsgeschichtliche Bedeutung der Heiligen drängte förmlich dazu. Die Art und Weise, wie ihr geistig symbolisches Brautverhältnis gefeiert wurde, brachte diese Keime zur vollen Entfaltung. Verschiedene Hymnenstellen aus recht früher Zeit lauten bereits so bestimmt, daß man die vollausgebildete Legende schon voraussetzen könnte. Immerhin ist es beachtenswert, daß im 13. Jahrhundert Vinzenz v. Beauvais und Jakob a Voragine noch nichts von einer eigentlichen Desponsatio wissen; gleichzeitig besingt aber ein französisches Gedicht[30]) dieselbe schon in ausführlichster Form, gleichwohl aber noch so, daß man an eine Versinnbildlichung der rein geistigen Hingabe an Christus denken kann. Das aber ist bei der Nova legenda des Bruder Petrus nicht mehr der Fall; in seiner Darstellung ist die Desponsatio ein reales historisches Faktum geworden, eingehend beschäftigt er sich mit dem Verlobungsring, der nach den einen unsichtbar sein, nach den anderen lange Zeit in Alexandrien aufbewahrt worden sein soll. So wenig wir auch über den Verfasser der viel gelesenen Nova legenda wissen, soviel steht doch fest, daß er, wenn nicht selbst Franziskaner[31]) war, doch der franziskanischen Welt sehr nahestand und seine Heimat wohl in Umbrien hatte, da, wo wir bald hernach den gleichen Vorgang einer mystischen Desponsatio bei einer anderen Katharina, derjenigen von Siena, antreffen.

Der Vorgang ist bekanntlich sehr häufig künstlerisch verwertet worden, und man kann ruhig sagen, daß die italienische Renaissance ihr Bestes dabei hergegeben hat; der duftige Zauber zart mystischen Schauens spiegelt sich in diesen köstlichen Darstellungen wieder. Möglich, daß die Tatsache, daß die Heilige die Patronin Venedigs war, ein Anlaß für die häufige Behandlung des Motivs war, aber es war gewiß nicht der einzige; die prunkvollen Darstellungen Tizians, Paolo Veroneses oder Tintorettos könnten höchstens auf eine solche Veranlassung zurückgeführt werden. Möglich auch, daß die schönheitstrunkene und für Weisheit schwärmende Generation des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts das Bedürfnis empfand, der durch beide Vorzüge gleich ausgezeichneten Alexandrinerin eine Huldigung darzubringen. Das alles aber er-

klärt uns weder den Ursprung noch die Häufigkeit des Motivs. Aus der ganzen Behandlungsweise spricht sicherlich eine viel ernstere und religiösere Auffassung; und daß die Darstellungen sehr oft für klösterliche Niederlassungen und besonders von Frauen, bestimmt waren, zeigt zur Genüge, daß die ursprüngliche heilsgeschichtliche Bedeutung dieser Heiligengestalt auch der künstlerischen Verwertung ihres Sposalizio zugrunde liegt, ja daß jene hierin ihren prägnantesten und der allgemeinen Empfindung offenbar am meisten in jenen Tagen zusagenden Ausdruck gefunden hat. Wir können wohl das 15. und 16. Jahrhundert als die eigentliche Glanzzeit der Sposaliziodarstellungen bezeichnen; aus früherer Zeit lassen sich mit Sicherheit wohl nur wenige Beispiele dafür aufweisen. Zwar ist im Malerbuch vom Berge Athos (Didron, Manuel d'Icon. chrét. 372) das Motiv unter den legendarischen Szenen aus dem Leben der Heiligen angeführt. Ich sehe aber hierin ein sehr spätes und auf abendländische Einflüsse zurückgehendes Element. Im allgemeinen hat sich die Legende und ihre Volksauffassung auf abendländischem Boden, wo sie erst im Zeitalter der Kreuzzüge auftaucht, völlig selbständig und ganz im Geiste abendländischer Weltanschauung entwickelt. Jameson hat etwa zehn Darstellungen des Sposalizio der hl. Katharina aufzuzählen gewußt[32]) und zwar von einem deutschen Formenschneider vom Jahre 1466 (in der Auffassung des oben erwähnten Kölner Bildes vom Jahre 1410), von Correggio, Cola dell' Amatrice, Tizian, Paolo Veronese, Perugino, Parmigianino, Rubens (Augustinerkirche in Antwerpen), Van Dyck (Buckingham Palast), Ambrogio Borgognone. Damit ist die Liste allerdings auch nicht annähernd erschöpft, und so wenig ich mir bewußt bin, das tun zu können, möchte ich doch einige der bedeutenderen Schöpfungen noch namhaft machen. (Mehr mystisch gehalten sind die späteren Darstellungen). Eine der frühesten und interessantesten Darstellungen ist das Basrelief im Katharinenzyklus in S. Chiora zu Neapel, das man Tino di Camaino (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) zuschreibt. Der Künstler hat sich eng an den Text der Nova Legenda angeschlossen. Mit vollendeter Grazie, die wir in solcher Feinheit erst wieder in den Vermählungsszenen des Quattrocento treffen, steckt Christus, ein erwachsener Jüngling, an dnr Spitze einer Schar von begleitenden Heiligen und Engeln seiner Braut den Ring an, indes im Hintergrund der Eremit betet. Wie eine Kapitelüberschrift der Nova legenda lesen sich die unten angebrachten Worte: Sicut Christus cum tota celesti curia suscepit beatam Caterinam ad perpetuam gloriam et eremita laudabat Deum.[33]) Bei Bugiardini (ehedem in S. Francesco, jetzt in der Pinakothek zu Bologna), der gegenüber der Sponsa gewissermaßen zur Verdeutlichung noch den hl. Franziskus anbrachte, wie er sein Herz hinreicht,[34]) bei einem Sieneser Meister des 16. Jahrhunderts, Florenz, Pitti)[35]), ferner bei Benozzo Gozzoli (Terni, S. Francesco), Pesellino, F. F. Tifernate (Città di Castello), Spagna (Pitti in Florenz), Girolamo da Santa Croce (Budapest, Galerie Lederer),[36]) Lorenzo Lotto (heute in der Münchener Pinakothek), bei Gaspare Pagani (ehedem in S. Chiara zu Modena, jetzt im Museum daselbst), der gleichfalls den hl. Franziskus in der Szene noch anbrachte bei Luini (Poldi-Pezzoli-Museum) in der taufrischen köstlichen Auffassung, die alle seine Katharinendarstellungen auszeichnet,

bei Fra Bartolommeo in einem für S. Marco bestimmten Werk, bei Paolo Veronese in einer Zimmerlünette der Villa Moser,[37] bei Murillo im Kapuzinerkloster in Cadiz,[38]) Tintoretto (Dogenpalast), bei Jean Perreal (?), der auf einer Tafel der Sammlung Kaufmann in Berlin noch die Mutter Anna, Johannes den Täufer, die hl. Barbara und den hl. Ludwig beifügte.[39]) Und wenn Jameson nur ein einziges, verhältnismäßig spätes Werk aus Deutschland anzuführen weiß, so ist das ebenso unberechtigt, wie es unrichtig ist, daß in Deutschland das Motiv selten und spät vorkomme. Es begegnet vielmehr früher als in Italien und zwar schon auf einem Triptychon des Meisters der hl. Sippe (Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 169), wo mitten unter der Sippe des Herrn das Kind der Heiligen den Ring anstreift, ferner bei einem Nachfolger des Meisters von Liesborn (Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 371, 372), beim Meister des Imhoffschen Altares auf einer aus der Nürnberger St. Jakobskirche stammenden Tafel[40]); bei einem sächsischen Meister um 1550 (ebenda, Nr. 405). Memling hat es für das Johannesspital in Brügge dargestellt, und in entzückend poetischer Auffassung mit den andern Jungfrau-Märtyrerinnen zusammen in blühender Landschaft auf einer Tafel im Louvre Barend van Orley auf einem Triptychon (heute im Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 460) und Lukas Cranach allein nicht weniger denn sechsmal (Budapest, Erfurt, Karlsruhe, Merseburg, zweimal in Wörlitz).

Noch tiefer ins rein Menschliche führt uns die Mystik mit anderen Darstellungen unseres Motivs. Wenn schon im Sposalizio sich deutlich das Bestreben kundgab, den Menschen selbst zum Zeugen heilsgeschichtlicher Vorgänge zu machen, mit ihm die Gottheit in die unmittelbarste, realste Beziehung zu bringen, einen hellen, wärmenden Strahl des Göttlichen und der Übernatur auf diese Erde und ins menschliche Leben hineinfallen zu lassen, damit beide wieder ihren alten Adel und die ehemalige Weihe erhalten, so zeigt sich das noch mehr und köstlicher da, wo der lyrische Zug der Mystik ihren Auffassungen unendlich zarte Akzente zu verleihen sucht; wo mitten in aller Erdentrübsal und menschlichem Elend ein Stück Paradies auftaucht, wo der Mensch, die anima christiana, Gespiele und Gefährte des kleinen Jesuskindes wird; wo Engel und Mensch und die Gottheit selber in innigster Zusammengehörigkeit und in engster Fühlung mit der Natur, mitten in einem blumenübersäten und von singenden Vögeln belebten Garten gezeigt werden, als sei ein Fluch des Ewigen nie über die ganze Schöpfung niedergefallen.

Hierher zählen Darstellungen wie die Madonnen im Rosenhag, die in der ganz von mystischen Einflüssen getragenen Kölner Schule eine rührend naive Behandlung erfahren; aber auch Darstellungen ganz ähnlicher Art, wie die oben erwähnten von Stefano da Zevio und einem Kölner Meister von 1410, auf denen die hl. Katharina im blühenden Garten Blumen für das göttliche Kind windet. Man gedenkt da unwillkürlich jenes schönen Vergleiches, den Seuse zwischen der menschlichen Seele und »einem lockenden Wurzgarten« anstellt, der »schön geziert, ein himmlisch Paradies, in dem Gott lustlich war zu wohnen .. wo Rosen und Lilien wachsen .. und wo die hl. Engel zu wohnen pflegen«.[41]) Auch das Grünewaldsche Bild, von dem wir ausgegangen,

reiht sich in diesen tief mystischen Gedankenkreis ein, der dann bei Bonifazio Veronese (Venedig, Akademie) und Tizian (Pitti, Florenz) in den Formen des reizendsten Idylls entgegentritt, wenn bei beiden die Heilige das göttliche Kind herzt und mit ihm spielt. Die Idee des Sposalizio ist hier wieder völlig verwischt, wie übrigens auch bei den eigentlichen Sposalizio-Darstellungen die Realität dadurch bedeutend abgeschwächt wird und einen immerhin starken Schein von der einstigen Symbolik durchleuchten läßt, daß der Bräutigam fast ausschließlich als Kind, die Heilige aber als erblühte Jungfrau aufgefaßt ist. Damit hat die Kunst von Anfang an, abgesehen von den mehr historischen, deutlich aber in der Unterschrift die mystische Auffassung wiederspiegelnden Zyklus in Neapel, gegen die realistische Darstellung des Motivs in der Literatur Front gemacht; denn hier war Christus als Jüngling geschildert.[42]) Sie hat den Zusammenhang mit der ursprünglichen Auffassung viel besser zu wahren verstanden, wonach die christliche Seele dem Menschgewordenen als Braut sich naht und, wozu die Mystik schon früh aufforderte, dieses innige Verhältnis durch zärtliche Behandlung des göttlichen Kindes bekundet. Dieses Auseinandergehen von Literatur und Kunst, von der Weiterbildung eines anfänglich rein symbolischen Gedankens bis zur historischen Realität und dem Festhalten an der ursprünglichen Idee tritt am augenfälligsten in der mit Holzschnitten versehenen Straßburger Ausgabe der Nova Legenda vom Jahre 1508 entgegen; der Formenschneider hat hier trotz der anders lautenden Textfassung den göttlichen Bräutigam als Kind dargestellt und ihm Ring und Brautkranz in die Hand gegeben (Bl. IX v°). Hier wie auch fast durchweg in der Kunst ist der Gedanke rein erhalten, daß die christliche Seele sich dem neugeborenen Heiland hingibt; in der Literatur läßt sich diese Auffassung mit zahlreichen Zeugnissen belegen; und selbst die idyllischste Ausmalung der Szene, die sich bei irgend einem der späteren Meister finden mag, hat z. B. Jahrhunderte früher die Phantasie irgend eines Mystikers beschäftigt. Das Lebensideal jedes Christen, in hervorragender Weise aber der von der Welt losgelösten Ordensmitglieder sah man in diesem Symbol ausgedrückt. Man gab ihm bald in der Figur der so laut und so unablässig im hohen Mittelalter als Braut Christi gepriesenen hl. Katharina körperhafte Gestalt; wie es aber gekommen ist, daß gerade diese Heilige aus der großen Schar der übrigen gleichfalls als Christusbraut gepriesenen weiblichen Heiligen als Ideal des christlichen Lebens und christlicher Vollkommenheit fast ausschließlich hingestellt werden konnte, ist eine Frage für sich, die noch zu lösen wäre.[43]) Hier sei nur darauf hingewiesen, daß ihr Leben eine Reihe von Merkmalen darbot, die sie für eine solche Auszeichnung als ganz besonders geeignet erscheinen ließ: die Flucht vor dem, was das Leben an Reizvollem zu bieten hat, das Auffinden des himmlischen Bräutigams in der Einöde beim Eremiten, die scharfsinnige theologische Gelehrsamkeit, die sie zur Personifikation der vita contemplativa machte, das alles mußte ihr die ganz besondere Sympathie der Orden und vor allem der neu aufgekommenen, die Vita contemplativa auf neuen Wegen erstrebenden Franziskaner- und Dominikanerorden sichern. Beide sehen wir denn auch früh um die Verbreitung der Katharinenverehrung bemüht; in

einem der beiden hat die Legende jene tief mystische und doch auch stark realistische Ausprägung erfahren, die besser wie jedes andere Faktum sie als sponsa Christi κατ' ἐξοχήν charakterisiert. Die Franziskaner haben auch sofort das Fest der hl. Katharina in ihr Kalendarium aufgenommen. Später machte ihnen Radulph v. Tongern (De Canonum observantia pr. 12) selbst einen Vorwurf daraus, diese wie andere Heiligen, deren Akten apokryph und zu verwerfen seien, in ihr Brevier zugelassen zu haben. Klöster, Frauen- wie Männerklöster sind's in Zukunft hauptsächlich gewesen, die sie in der bildlichen Ausschmückung ihrer Kirchen, irgendwo und irgendwie zu berücksichtigen bestrebt waren. Aber auch außerhalb der Konvente war sie als historische Heilige wie in ihrer symbolischen Bedeutung für die damalige Zeit und Bedürfnisse von Bedeutung: ihre Zugehörigkeit zu den 14 Nothelfern machte sie im höchsten Grade populär. Diese Zugehörigkeit hat ihr auch die Ehre des Patronates charitativer Bestrebungen gebracht. 1222 nennt sich in Paris eine für Krankenpflege bestimmte Bruderschaft nach ihr wie auch ein dazugehöriges Spital; ebenso führt auch das ins hohe Mittelalter zurückreichende Gutleuthaus in Schwäbisch-Gmünd ihren Namen.[44]) Sie wurde in religiösen Schauspielen dem Volke vorgeführt[45]) und eine offenbar vielverbreitete Katharinenbruderschaft trug am Ende des Mittelalters ihr Ihriges dazu bei, das Interesse an der Heiligen in die weitesten Volksmassen zu tragen. Meines Wissens ist Zusammenhängendes hierüber nirgends zu finden, weshalb ich nach dem Anhang der Straßburger Ausgabe der Nova legenda dieser Andacht ein Wort hier widmen möchte. Jener Anhang stempelt überhaupt die ganze Ausgabe der Legende als ein Bruderschaftsbüchlein. Zwar ist die Bruderschaft erst neu gegründet und zwar von dem Johanniter-Komtur von Grünenwerth[46]) in Straßburg; sie muß aber schon eine starke Verbreitung gefunden haben, da in Aussicht gestellt werden kann, daß jedes Mitglied, Laie oder Kleriker, Mann oder Frau, nach Verrichtung gewisser Andachtsübungen und nach Bezeugung einer besonderen Verehrung zur hl. Katharina teil hat u. a. an 15000 Messen, wovon jeder Geistliche der Bruderschaft jährlich drei zu lesen hat. Auf die Anleitung über die Bruderschaft folgt ein Gebet zur Heiligen und ein weiteres zur hl. Barbara, eine Zusammenstellung, die wir häufig auch in der bildenden Kunst wahrnehmen konnten. Es darf als sicher angenommen werden, daß die hier fürs Elsaß bezeugte Katharinenbruderschaft nicht auf dieses Gebiet beschränkt blieb; und daß wir in ihr einen bedeutsamen Grund für die Beliebtheit und Häufigkeit der Katharinendarstellungen erblicken dürfen. Sie ist aber zugleich an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit eine charakteristische, nicht vereinzelte Erscheinung für die praktische Nutzbarmachung ursprünglich rein kontemplativer Ideen. Durch sie wurde das anfängliche Symbol und Lebensideal ein Gegenstand der mit genau festgestellten Gnaden und geistigen Gütern bedachten Andacht; schon die Zugehörigkeit zur Schar der Nothelfer hatte diese mehr äußerliche, antimystische Verehrung angebahnt.

Die ursprüngliche Bedeutung unserer Heiligen wurde aber damals auch von anderer Seite her gelockert und verflüchtigt. Wohl unter der Einwirkung der großen Popularität haben auch die ausgesprochenen Humanisten ihr Lob gesungen, und zwar nicht

nur ein Jakob Locher (Philomusus), ein Sebast. Brant, sondern selbst auch ein Lästermaul wie Pietro Aretino. Was diese Geisteswelt anzieht, ist nicht das alte Ideal der Gottesbrautschaft, sondern ihre wortgewandte Weisheit, ihr heroischer Sieg im Kampf um die Jungfräulichkeit und um den Glauben.[47] Die jungfräuliche Philosophin, strahlend in der vollen Blüte ihrer Jugend, mutig und unerschrocken den Großen dieser Welt gegenüber und standhaft in den von diesen verhängten Torturen, das war ein Ideal, so recht für dieses vom reinen, hochentwickelten Menschentum begeisterte Renaissancegeschlecht geschaffen. Das ursprüngliche Symbol der Vita Contemplativa, das der weltabgewandte Sinn der Mystik darin gesehen, und das herzlich schlecht zu dieser Generation gepaßt hätte, übersah man völlig und gründlich. Auch Alexander VI. hat sicherlich weit eher an die Gelehrte und die blühende, mutige Jungfrau, denn an die Personifikation der gottgeweihten Beschaulichkeit gedacht, als er von der Meisterhand Pinturicchios neben dem Saal im Vatikan, der die Darstellungen der sieben freien Künste enthält, Szenen aus der Legende unserer mit so entzückender Grazie gezeichneten Heiligen anbringen ließ. Katharina war jetzt die Patronin der Wissenschaft im engeren Sinne geworden und blieb es für die Folge, Patronin der Philosophie. Wo sie in dieser Spätzeit etwa mit dem hl. Hieronymus zusammen dargestellt wird (wie auf dem Altar der Universitätskapelle im Freiburger Münster), hat man sie als Patronin der philosophischen Fakultät anzusprechen. An der Heidelberger Universität hat sich ihr zu Ehren ein besonderes Fest herausgebildet.[48]) Wissenschaft war aber nicht mehr wie vordem die auf das ewige Ziel gerichtete Scientia divina; was man jetzt an der Schwelle der Neuzeit unter Wissenschaft verstand, war die scientia humana. Auch noch bei einem andern Heiligen, der ursprünglich die gleiche Bedeutung wie die hl. Katharina hatte, beim hl. Hieronymus, hatte sich diese geistige Umwälzung als bedeutsam erwiesen, nur im entgegengesetzten Sinne. Während in der Auffassung der hl. Katharina der Gedanke an ihre symbolische Bedeutung verloren ging und nur ihre Beziehung zur engeren Wissenschaft sich erhielt, wurde der Kirchenlehrer vom Beginne der Neuzeit an mit Vorliebe als der weltentsagende, der härtesten Askese sich hingebende Einsiedler angesehen; mehr und mehr vertauscht er Folianten und Kielfeder mit dem Totenschädel und dem Kreuz und die trauliche Stube, die noch Dürer kennt, mit der wilden Einöde. Auch hier zeigt sich also, wie theoretisches und praktisches, nach dem ewigen Ziel orientiertes Wissen auseinanderfallen. Die hl. Katharina blieb Vertreterin des ersteren und verlor die Beziehung zu letzterem; der hl. Hieronymus wurde Vertreter des letzteren mehr und mehr. So äußern sich selbst in diesen scheinbar so harmlosen Bildmotiven die mächtig erregten Flutwellen geistiger Bewegungen. In der Entfaltung und Weiterbildung des Sposalizio der alexandrinischen Jungfrau haben wir ein Stück ernster und bedeutungsvoller Entwicklung menschlicher Geistesgeschichte kennen gelernt. Das Motiv des Sposalizio hat sich aus zwei Elementen entwickelt, aus der mystischen Betrachtung der Geburt des Erlösers, bei der die menschliche Seele als Braut sich dem Neugeborenen hingibt, und aus der symbolischen Auffassung der Heiligen als Braut Christi. Seine Ausbildung ist der edelsten Erscheinung des Mittelalters, der

mystischen Versenkung in die ewigen Wahrheiten, der zarten, kindlich naiven geistigen Umgestaltung der Heilstatsachen zu verdanken; wahrscheinlich ist sie in Italien erfolgt und hat die weiteste Förderung und Verbreitung durch den Franziskaner- und Dominikanerorden erfahren. War die Heilige doch, als Typus der vita contemplativa, vollendeitstes Vorbild jedes Ordensmitgliedes, aber auch jedes Christen überhaupt, wie in der Hingabe der hl. Katharina an das Jesuskind, im trauten gegenseitigen Verkehr die innigsten Empfindungen und Vorstellungen jeder christlichen Seele sich spiegeln. Mancherlei äußere Erscheinungen haben gegen Schluß des Mittelalters diesen mystischen Gehalt des Motivs mehr und mehr verflüchtigt und schließlich ganz verändert.

1) Sonderabdruck aus Allg. Ztg. 1904, Beil. 234/235 und aus Revue de l'art chrétien 1905, mars-avril.
2) Vgl. des Verfassers „Symbolik des Kirchengebäudes“, S. 305 ff.
3) Schönbach, Deutsche Predigten III, 13.
4) Aus dem Marienleben. Abb. bei Valent. Scherer, Dürer (Stuttg. 1904), S. 210.
5) Abb. bei Beissel, Fra Angelico (Freib.[2] 1905), S. 32.
6) Abb. bei Biermann, Verona (Leipz. 1904), S. 183.
7) Abb. Klass. Bilderschatz II, 232. Auf der thronenden Madonna im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ist die alexandrinische Heilige beigefügt.
8) Dreves, Analecta hymnica medii aevi XIX, 169; XXXIX, 196.
9) Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art français en 1900, p. 104.
10) Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck, S. 84. 11) Abb. Klass. Bilderschatz VIII, 1035.
12) Ebd. VIII, 1131 und Ludwig Carpaccio (Mail. 1906), p. 294.
13) Knapp, Fra Bartolommeo, Abb. 100. 14) Knapp a. a. O., Abb. 46.
15) Klass. Bilderschatz III, 170 und 54. 16) Ebd. IX, 1185. 17) Ebd. VI, 746.
18) Katalog der Düsseldorfer Ausstellung vom Jahre 1904, Abb. 8.
19) Abb. bei Bierbaum, Verona, S. 111 und L'Arte VIII (1905), 327.
20) Vgl. Meißner, Veronese, S. 78. 21) Katalog, Taf. I.
22) Im Besitz des Frhrn. von Heyl in Darmstadt.
23) Vgl. über die literarische Frage Herm. Knust, Gesch. der Legende der hl. Katharina von Alexandrien (Halle 1890), S. 46. So sehr wir den Ton dieser Untersuchung ob ihrer blöden und deplazierten Ausfälle gegen die Kirche ablehnen müssen, so dankbar erkennen wir die hier geleistete Arbeit an. Für die innere Entwicklung unseres Motivs, für die geistig-mystische Umdeutung der Heiligen hat der Verfasser aber offenbar kein Verständnis gehabt, sonst hätte er nicht die Ausbildung des Sposaliziogedankens als frivol bezeichnen können. Auch sonst hat Knust noch manche Frage der Katharinenlegende zur Klärung unberührt gelassen. — Von der Nova legenda liegen mir eine Basler Ausgabe vom Jahre 1504 und eine Straßburger vom Jahre 1508 vor.
24) Vgl. Springer in den Verhandl. der k. sächs. Gesellschaft der Wiss., phil.-hist. Klasse XXXI, 1 ff., wo auch die hierhergehörige literarische Bezeugung näher behandelt ist.
25) Dreves, Analecta hymnica IV, 168, 171.
26) Dreves a. a. O. X, 217, IX, 204. Andere Beispiele ebd. XII, 151; XVI, 192; XIX, 168; XXXIX, 197; XL, 231 u. a. m.
27) Vgl. das Nähere hierüber in des Verf. Symbolik des Kirchengebäudes, S. 371. Auch auf den Fenstern des Münsters ist sie mehrmals in Einzeldarstellung wie durch Anbringung ihrer Legende verherrlicht. Das Sposalizio begegnet aber nirgends. Ich sehe in dieser starken Berücksichtigung der Heiligen den Einfluß der Bettelorden, in erster Linie der Dominikaner.
28) In dem von der Witwe des erschlagenen K. Albrecht gegründeten Klarissinnenkloster Königsfelden im Aargau ist ihre Legende auf einem der köstlichen Fenster des 14. Jahrhunderts dargestellt und ein erst jüngst aufgefundener Stempel des Klosters zeigt ihr Bild mit der Umschrift Ave sponsa mea dilecta. Rahn (Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz, S. 603) meint zwar, daß bei der Wahl der Katharinen- und der Johann Baptistalegenden persönliche Rücksichten auf Glieder des habsburgischen Hauses obge-

waltet hätten. Indes wie wäre dann die Anbringung der anderen Legenden, der Mutter Anna, des hl. Franz von Assisi und der hl. Clara zu erklären? Diese Zusammenstellung dürfte zur Genüge zeigen, daß den Nonnen die Haupteigenschaften klösterlichen Berufes, die Solitudo und Contemplatio, der Inbegriff der Vita contemplativa lebendig vor Augen geführt werden soll. Eine besondere Aufgabe wäre die Untersuchung der Frage, auf welchen Ursprung die zahlreichen, meist nicht in ältere Zeit als ins 13. Jahrhundert hinabreichenden Katharinenkirchen zurückgehen. Jameson (Sacred and legendary art II, 468) nennt für England allein 51. Aus dem deutschen Gebiet seien nur hervorragende Beispiele genannt in Bamberg, Brandenburg, Braunschweig, Braunsberg, Bremen, Danzig, Eßlingen, Frankfurt, Halberstadt, Hall i. Schw., Hamburg, Kaltern, Schloß Karlstein, Kathal, Krakau, Lübeck, Oppenheim, Osnabrück, Salzwedel, Sangerhausen, Stendal, Stralsund, Straßburg usw.

29) Vgl. z. B. die Chronik Fra Salimbenes, Monum. Germ. hist. Script. XXXII, 1 (1905), 41. Andere Beispiele aus Süddeutschland, u. a. aus Katharinenthal bei Krebs, Mystik in Adelhausen, in Festschrift für Finke (1904), S. 41 ff. Auch der Freund Rulman Merswins verläßt unmittelbar vor der Hochzeit, nachdem der Gekreuzigte von einem Kruzifix herab ihn dazu ermuntert, seine Braut, der gegenüber er sich mit ähnlichen Worten rechtfertigt wie die hl. Katharina: Me desponsavi alteri que longe speciosior, longe nobilior et dicior quam vos sitis, est; et hec est dilecta mater Dei. Rieder, Der Gottesfreund vom Oberland (1905), S. 57*.

30) Vgl. Knust a. a. O., S. 22.

31) Er spricht von beati Francisci patris nostri de Assisis.

32) Sacred and legendary art II (London? 1874), 481.

33) Venturi Storia dell'arte italiana IV, 288.

34) Abb. Klass. Bilderschatz II, 164.

35) Abb. bei C. de Mandach, St. Antoine de Padoue (Par. 1899), p. 157. Hier sind noch die hl. Franziskus und Antonius von Padua beigefügt.

36) Abb. L'Arte IX (1906), 101.

37) Abb. bei Meißner, Veronese, S. 78.

38) Abb. Klass. Bilderschatz IV, 570.

39) Catalogue des Primitifs français exposés à Paris 1904.

40) Vgl. Zeitschrift für christliche Kunst XIX (1906), 131.

41) Denifle, Die deutschen Schriften Seeses I (1876), 343.

42) Ut iuvenis pulcherrimus quasi viginti quinque annorum apparuit, erzählt die Nova legenda.

43) Vgl. Brièle, L'hôpital de Sainte-Catherine en la rue Saint-Denis, Paris 1890. L'Allemand, Histoire de la Charité, Paris 1906, III, 73. Württemb. Vierteljahrshefte XV (1905), 484.

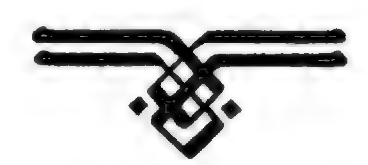
44) Sie steht in der Auffassung des Mittelalters an der Spitze der hl. Jungfrauen. Jacobus v. Voragine (Sermones de Sanctis, Mainz 1616, p. 431) überschreibt eine Katharinenpredigt: Quomodo excepta beata Virgine omnes alias excedit virginitatis, martyrii, praedicationis merito. Und im Anhang zur Straßb. Ausgabe der Nova legenda heißt es (fol. LXII, v°): tot bonis et donis, virtutibus, gratiis et dignitatibus... nemo glorificata videtur, ut inter ceteras virgines principatum habere credatur.

45) Katharinenspiele erwähnt Petit de Julleville, Les mystères (Paris 1880), I, 194, II, 4 ss. Ein englisches Katharinenspiel wird schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erwähnt.

46) Daß dieses Kloster dem Kult der hl. Katharina in ganz besonderer Weise zugetan war, darf nicht wundernehmen, war es doch als Schöpfung Rulman Merswins ein Hauptherd der Mystik.

47) Ähnlichen Inhalts ist auch die Parthenice Catharinea ex suggesto pronunciata ab adolescente ingenuo Benedicto Nulliaco Parasino in Scholis Cardinalitiis 1547, Paris, Christ. Wechelus 1547.

48) Vgl. Hartfelder, Das Katharinenfest der Heidelberger Artistenfakultät, ein Beitrag zur inneren Gesch. mittelalterlicher Hochschulen. Neue Heidelb. Jahrb. I (1891), 52 ff.



Julius Baum

Drei Mainzer Hallenkirchen

Drei Mainzer Hallenkirchen

Von Julius Baum in Wiesbaden

Seit 1853, dem Jahre, in dem Lübkes »Mittelalterliche Kunst in Westfalen« erschien, hat sich die Kenntnis von den Anfängen und der Verbreitung der Hallenkirchen zwar vermehrt. An systematischen Forschungen über sie fehlte es jedoch bis zur Herausgabe von Dehio und v. Bezolds »Kirchlicher Baukunst des Abendlandes«. Und auch nach dem Abschlusse dieses grundlegenden Werkes bleibt noch mancherlei zu tun übrig, sowohl in Bezug auf die Sammlung, wie auch auf die Verarbeitung des Materiales. Wie wenig man übrigens die Ergebnisse dieses Werkes zu nutzen verstand, zeigt eine ganze Reihe während und nach seiner Vollendung entstandener Arbeiten; hingewiesen sei nur auf die Schrift Hänels über »Spätgotik und Renaissance« und auf Hasaks »Romanische und gotische Kirchenbaukunst«.[1]) Nur durch genaue Darlegung der vielfach noch verborgenen tatsächlichen Verhältnisse wird man einerseits jene Vorurteile, die auf bloßer Unkenntnis des Materials beruhen, beseitigen und anderseits zugleich die wirklich vorhandene Gesamtsumme unseres Wissens vergrößern können. Hierzu soll die folgende Studie in bescheidener Weise beitragen. Sie behandelt drei Mainzer Hallenkirchen, die, wenn sie auch nicht zu den frühesten Bauten dieser Art gehören, immerhin noch aus einer Zeit stammen, da die Hallenkirche ihren Siegeszug durch Deutschland erst antrat. Es sind die drei Gotteshäuser S. Stefan, seit etwa 1257, im wesentlichen im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts erbaut, S. Quintin, etwa 1288 bis um 1326, und die Liebfrauenkirche, 1285 begonnen, 1311 geweiht.

Sankt Stefan

Abbildungen: Bodmann, S. Stefan 1802 Stadtbibliothek Mainz Ausstellungskatalog von 1879 Nr. 426. Kesselstatt, S. Stefan 1810 Gemäldesammlung Mainz Nr. 272 Ausstellungskatalog Nr. 573.

Literatur: Joannis, Rer. Mog. 1722. Severus, Moguntia ecclesiastica 1763. Schaab, Gesch. der Stadt Mainz II 1844. Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst 1844—46. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst I 1854. Klein, S. Stefan in Mainz 1866. Falk, Aus der Stiftsgeschichte von S. Stefan in Mainz Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rhein. Gesch. u. Altertümer in Mainz III 1868. Redtenbacher, Beiträge zur Kenntnis der Architektur des Mittelalters 1872. Mainzer Journal 1875, 15. Juni. Ungewitter, Lehrbuch der gotischen Konstruktionen [2] 1875. Wagner-Schneider, Geistliche Stifte II 1878. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Text, Bd. II 1891 Taf. 473.

Geschichte

Der 990 vollendeten Kollegiatkirche von S. Stefan drohte im 13. Jahrhundert der Einsturz. 1257 dachte man an einen Neubau.[2]) Doch scheint die regste Bautätigkeit erst in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu fallen. Peter von Aspelt (1306—1321) gewährte allen, die zur Arbeit beitrugen, einen vierzigtägigen Ablaß; »Der Bau, in kostspieliger Arbeit begonnen«, heißt es, »könne nicht ohne die milden Gaben der Gläubigen zu Ende kommen«.[3]) Aus den Jahren 1311 und 1312 liegen Ablaßbriefe zur Förderung des Baues von den Bischöfen von Worms, Paderborn, Hildesheim, Halberstadt, Brandenburg, Havelberg, Münster, Osnabrück, Würzburg, Augs-

burg, Prag, Eichstädt vor.[4]) 1312 machen die Dekane, Kapitel, Äbte, Prioren, Pröpste, Äbtissinnen, Priorinnen, Meisterinnen, sowie die Konvente der Kanoniker, Manns- und Frauenklöster in Mainz alle, die zum Baue der Kirche beisteuern, aller guten Werke teilhaftig. Weitere Indulgenzbriefe in Hinsicht des Baues von 1316, 1318, 1319, der letzte von 1338.[5]) Die Bauzeit scheint sich demnach auf fast ein Jahrhundert zu erstrecken. In der Tat kann man drei Bauperioden unterscheiden, die des Ostchores, die des Querschiffes und der zwei östlichen Joche des Langhauses, endlich die des westlichen Langhauses und Westchores. — 1478 wurde der Ostchorlettner erbaut.[6]) 1495 ward der Kirchturm vom Bogenfriese an aufwärts errichtet.[7]) 1542, 5. August, brannte der Turm innen vollständig aus.[8]) 1715 wurde der Lettner vor dem Ostchore beseitigt und die Orgel im Westchor (auf der offenbar damals erbauten Tribüne) aufgestellt.[9]) 1740 ward die jetzige Türmerwohnung aufgesetzt;[10]) die Laterne erhielt 1823 ihre heutige Gestalt. Nach der Pulverexplosion von 1857 wurde die Kirche durch Geier unter Beseitigung aller barocken Zutaten im Innern restauriert; bei dieser Gelegenheit ward der Westchor durch Reste des alten Ostchorlettners von der übrigen Kirche völlig abgeschnitten.

Beschreibung

S. Stefan ist eine gotische, kreuzförmige, dreischiffige, doppelchörige Hallenkirche. Ihre Verhältnisse werden durch die beiden quadratischen Vierungen vor dem Ost- und Westchore, sowie durch die quadratischen Joche des nördlichen Langschiffes bestimmt, deren Seite gleich 5/8 der Vierungsseite ist.[11]) Bezeichnen wir diese mit a, so ist die Jochlänge im Langhause gleich 5/8 a. Die Jochbreite beträgt im Mittelschiffe a, im nördlichen Seitenschiffe 5/8 a, in dem etwas schmäleren südlichen Seitenschiffe etwa 1/2 a. Derartiger Joche besitzt das Langhaus drei, an sie schließt sich gegen Westen in der Breite des Mittelschiffes eine quadratische Vierung, die noch von je einem Seitenschiffjoche begleitet wird, und an diese ein einschiffiger quadratischer Westchor. Über der Westvierung erhebt sich der Turm. Im Osten stößt an das Langhaus ein Querschiff, dessen beide Außenjoche etwas schmaler als das quadratische Mittelschiffjoch, aber breiter als die Seitenschiffjoche sind, und an dieses der einschiffige Ostchor, der aus einer oblongen Travee und einem durch fünf Seiten des Achtecks gebildeten Chorschlusse besteht. Die Ostvierung war längere Zeit zu ihm gezogen und 1478—1715 durch einen Lettner, von dem beträchtliche Teile erhalten sind, vom übrigen Schiffe getrennt.

Die Gesamtlänge der Kirche beträgt etwa das Zweiundeinhalbfache der Langhausbreite.[12]) Das Langhaus für sich allein zeigt einen fast quadratischen Grundriß. Die beiden westlichen Seitenschiffjoche, zur Seite der Westvierung, besitzen Emporen. Der Fußboden des Ostchores ist (wohl im 19. Jahrhundert) um fünf Stufen über das Schiff erhöht. Im übrigen sind alle Räume gleich hoch[13]) und mit vierteiligen Kreuzgewölben bedeckt; nur das quadratische Gewölbe über dem Westchore ist siebenteilig.

Die Langhausgewölbe ruhen auf je vier freien Pfeilern. Von diesen sind die mittleren als Rundpfeiler mit vier Runddiensten, die östlichen als Rundpfeiler mit acht abwechselnd alten und jungen Diensten, die westlichen als achteckige Pfeiler mit ebenfalls

acht alten und jungen, tief unterkehlten Diensten gebildet. Diesen äußeren Langhauspfeilern entsprechen an den gegenüberliegenden Seiten der Vierungen gleichartige Wandpfeiler. Die Wandpfeiler der übrigen Kirche zeigen einfachere Bildung. Im Ostchore bestehen sie aus je fünf schlanken Diensten, im Querhause, den Seitenschiffen und dem Westchore aus je drei derberen.

Die Pfeiler und Wandpfeiler stehen auf flachen Tellerbasen, die auf gestuften Sockeln ruhen, welche dem Pfeilerquerschnitte entsprechend gebildet sind und an den achteckigen Pfeilern die vorquellenden Basen durch kleine Konsolen stützen. Sämtliche Pfeiler und Wandpfeiler besitzen Laubkapitelle,[14]) deren Bildung im Ostchore und den angrenzenden Teilen des Querschiffes strenger und schlichter ist als in der übrigen Kirche.

Die Gurten der Scheidbögen zeigen im Querhause und den zwei östlichen Jochen des Langhauses eine altertümliche und schwerfällige Gliederung mit überwiegend geradlinigen Profilen und großer Breite. Erst vom westlichen Langhausjoche an besitzen sie Birnstabprofilierung. Hingegen findet sich diese an den Rippen der ganzen Kirche, am schönsten unter den beiden Emporen, die indes selbst nicht mehr reich gegliederte, sondern schlicht gekehlte Gurten und Rippen besitzen.

Die gleiche Stilentwicklung wie in den übrigen Teilen der Kirche bemerkt man auch an den Fenstern, die im Ostchorabschluß und Westchor, sowie an den Emporen zweiteilig, im Querschiffe und den angrenzenden Teilen des Langhauses dreiteilig, in den beiden mittleren Langhausjochen vierteilig sind. Das Maßwerk besteht an den fünf Fenstern des Ostchorabschlusses aus einem einfachen Dreipasse und zwei Dreiblättern, die dreiteiligen Fenster zeigen je drei Fünfpässe und Dreiblätter, die vierteiligen drei Vierpässe und vier Dreiblätter. Die Fenster des Emporenjoches besitzen, mit Ausnahme des ganz schlichten oberen der Südseite, je einen Vierpaß mit zwei Dreiblättern, das Maßwerk der Westchorfenster endlich wird durch Drei- und Vierpässe mit Dreiblättern in bereits allzu reicher Einzelgliederung gebildet. In jedem Querschiffgiebel befindet sich eine kleine Rose, im Fassadengiebel ein spätgotisches Spitzbogenfenster.

Ein Hauptportal fehlt der Kirche. Zwei kleine Zugänge öffnen sich im dritten Seitenschiffjoche, zwei weitere, von denen der kleinere nördliche heute vermauert ist, im Querschiffe. Die Leibungen der beiden Querschifftüren zeigen reiche Birnstabprofilierung; einfacher sind die beiden anderen Portale.

Das Äußere der Kirche zeigt ziemlich große Wandflächen, die oben durch ein tief ausgekehltes Kranzgesims abgeschlossen und außerdem horizontal nur durch ein unter den giebellosen Fenstern herlaufendes Kaffgesims gegliedert sind. Die Strebepfeiler mit Wasserschlägen sind oben teilweise schlicht abgeschrägt, teilweise mit Giebelchen versehen, die in (auf der Südseite wiederhergestellten) Kreuzblumen endigen, welche die Wasserspeier des Daches tragen. Auch über den beiden Querschiffgiebeln erheben sich Kreuzblumen. Jeder weitere Schmuck ist vermieden. Am allereinfachsten repräsentiert sich die Westfassade mit ihren drei Fenstern und Strebepfeilern.

Das Mittelschiff hat ein eigenes Dach in der ganzen Länge der Kirche, das auf der Westseite in einem Giebel endigt. Außerdem besitzt jedes Joch des Querschiffes und

der Seitenschiffe ein besonderes Walmdach; die Querschiffdächer öffnen sich in Giebeln, die anderen sind vorn abgewalmt. Der Turm über der Westvierung ist gleichseitig achteckig. Er erhebt sich über einem Spitzbogenfriese in drei mit Fenstern versehenen und durch Gesimse gegliederten Geschossen. Die Fenster des Mittelstockes sind dreiteilig und mit spätestgotischem Maßwerke gefüllt. Auf der Südostseite ist ein Treppentürmchen angebaut. Den Turm deckt eine Haube, die in einer Laterne endigt.

S. Stefan ist die späteste einheitliche zweichörige Anlage am Mittelrheine.[15] Sie erklärte sich leicht daraus, daß die Kirche an Stelle einer älteren zweichörigen Anlage errichtet worden wäre. Das indes scheint nicht der Fall zu sein. Denn wir erfahren ausdrücklich, daß ein Portikus sich im Westen befunden habe. »Im Jahre 1099 bewilligte der Erzbischof Ruthard der Mainzer Wollenweberzunft auf ihre Bitte, daß sie den westlichen Teil der Stefanskirche, welcher Portikus genannt wurde,[16] durch den die Geistlichkeit und das Volk in der Bittwoche mit der Prozession eintritt, erneuern und darin auch ihre Begräbnisse haben dürfte.«[17] Denkbar wäre indes, daß während des Neubaues des Ostchores der Portikus interimistisch als Chor eingerichtet wurde und diese Bedeutung bei der Neuerrichtung der Westteile, wobei man übrigens auf ein Querschiff verzichtete und sich mit einer bloßen Vierung begnügte, nicht wieder einbüßen sollte.[18] Sieht man hiervon ab, so bleibt nur etwa die Möglichkeit, daß die Stiftsgeistlichkeit sich während der Errichtung der im Osten begonnenen Kirche zur Anlage des zweiten Chores entschloß, weil ihr der erste nicht ausreichte, oder weil ihr für bestimmte gottesdienstliche Handlungen[19] ein besonderer Chor erwünscht war.[20] Nach der Erbauung des Ostchorlettners, mit der eine Vergrößerung des Ostchores bis über das Querschiff hinaus verbunden war, mag der Westchor vielleicht seinem bisherigen Zwecke entzogen und ähnlich, wie die Ägidienkapelle der Liebfrauenkirche[21] als Pfarrchor[22] und Taufkirche verwendet worden sein. Hierfür spricht besonders der Umstand, daß der aus S. Stefan stammende[23] Taufstein im Domkreuzgange seinem Stilcharakter nach ungefähr aus derselben Zeit wie der Lettner stammt.

Es mag hier noch darauf hingewiesen werden, daß der gerade Chorschluß nicht ungewöhnlich ist. Zumal in Westfalen ist er sehr verbreitet. Daß man dem polygonalen Abschlusse im allgemeinen dennoch den Vorzug gab, beweisen die Versuche, wenigstens die Illusion seines Vorhandenseins zu erzeugen. In S. Stefan geschieht dies nur durch die Siebenteiligkeit des Gewölbes. Bedeutender sind die Versuche in den Marienkirchen von Herford und Reutlingen, sowie in Heiligenkreuz.

Sankt Quintin

Abbildungen: Bruin und Hogenberg, Civitates orbis terrarum 1572. Merian, Topographia Archiep. Mog. 1646.

Literatur: Schaab, Gesch. der Stadt Mainz II 1844. Falk, Heiliges Mainz 1877. Prestel, Sankt Quintin, Mainzer Journal 1891 Nr. 108. Forschner, Gesch. der Pfarrei und Pfarrkirche S. Quintin in Mainz 1905. Mit Grundriß.

Geschichte

S. Quintin, die älteste Mainzer Pfarrkirche, deren Name bereits 815 urkundlich vorkommt,[24] wurde um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert neu errichtet. Ablaßbriefe zur Förderung des Baues sind aus der Zeit von 1288 bis 1326

in Abschriften erhalten. Im ersten von 1288 ist von der »Stuer dem Buwe« die Rede, im dritten von 1300 bereits von »Lichten«, »Ornamenten« und »andern Dingen, die Nothdorfft sind der Kirchen«.[25]) Auf die schnelle Vollendung weist auch der Umstand hin, daß sich auf den Schlußsteinen im Mittelschiffe der Kirche das Wappen derer zum Thurn befindet, einer Familie, die bis zum Schlusse des 13. Jahrhunderts in Mainz blühte.[26]) 1317 muß der Bau im Innern vollendet gewesen sein; denn in diesem Jahre ward der Nikolausaltar geweiht.[27]) Doch erließ noch 1326 Erzbischof Matthias von Bucheck eine Verordnung, nach der jeder in der Pfarrei S. Quintin Sterbende ein Kleid zum »Bau« von S. Quintin geben sollte. – Die Kirche wurde, wie sich aus der Betrachtung der einzelnen Bauteile ergibt, in der Richtung von Osten nach Westen zu errichtet.

1348 wurde sie durch Brand stark beschädigt, besonders am Turm und den Fenstern. 1366, 1378, 1390 erhielt sie neue Glocken. 1425/1430 fand eine umfangreiche Wiederherstellung statt. Dabei scheinen außer den meisten Langhausfenstern auch die Gewölbe der Seitenschiffe erneuert worden zu sein, wie die dort befindlichen Schlußsteine mit den Wappen der damaligen Mainzer Patrizier beweisen.[28]) Im Turme wurde 1489 eine Wohnung für den Stadtwächter eingerichtet.[29]) 1650 wurde die Kirche, 1653 der Turm erneuert. Unwesentliche Veränderungen fanden 1680, 1713, 1721, 1773 statt. 1724 wurde das Innere verbarockisiert. Die letzten Wiederherstellungen fallen in die Jahre 1789 ff., 1806, 1825, 1869, 1878 ff. Sie hatten eine Beseitigung vieler barocken Zutaten zur Folge und erstreckten sich zum Teile auch auf das Äußere.

Beschreibung

S. Quintin ist eine dreischiffige gotische Hallenkirche mit einschiffigem Ostchore. Das Langhaus besteht aus drei Jochen und hat einen nahezu quadratischen Grundriß. Das östliche Joch, das gleichsam das fehlende Querschiff ersetzt, hat, ohne doch seitlich über die beiden anderen vorzuspringen, deren doppelte Breite. Das nördliche Seitenschiff mißt etwa zwei Drittel, das südliche ungefähr die Hälfte der Breite des Mittelschiffes.[30]) Im Osten fügt sich an das Mittelschiff in dessen Breite der zweijochige Chor an, dessen zweites Joch in fünf Seiten des Achtecks geschlossen ist. Er ist um zwei Stufen über das Langhaus erhöht. Seine Gewölbe besitzen gleiche Höhe mit denen des Schiffes. Sie ruhen auf Wandpfeilern, die aus je drei Diensten gebildet sind und auf noch ziemlich hohen attisierenden Basen auf runden Sockeln stehen. Die Kapitelle sind reich mit Laubwerk geschmückt. Die Gurten und Rippen zeigen das gleiche schlichte Birnstabprofil. Die Schlußsteine sind rund und mit Laub verziert.

Die Triumphbogenpfeiler bestehen aus zwei um zwei Seiten eines quadratischen Kernes gelegten Halbsäulen, von denen die eine mit vier, die andere mit fünf verschieden starken Diensten besetzt ist. Der Triumphbogen selbst zeigt ein aus vier Kehlungen, zwei Birnstäben und einem Rundstabe gebildetes Profil.

Die Langhausgewölbe stützen sich auf vier Freipfeiler und die ihnen gegenüberstehenden Wandpfeiler. Von den freien Pfeilern ist der südwestliche, über dem sich der

Turm erhebt, besonders kräftig gebildet; sein Querschnitt zeigt ein regelmäßiges Achteck mit vier tief unterkehlten birnstabförmigen Diensten in der Richtung der Hauptachsen. Dem Turmpfeiler entsprechen die beiden zu ihm gehörigen Wandpfeiler. Die anderen Pfeiler der Kirche sind quadratisch mit ebenfalls vier in der Achsenrichtung vorgelegten, unterkehlten, birnstabförmigen Diensten. Auch hier haben die Wandpfeiler den gleichen Charakter. Nur die beiden westlichen Eckpfeiler sind verkümmert und bestehen lediglich aus einfachen Diensten. Alle besitzen flache Tellerbasen und ruhen auf zum Teile breit gerippten, achteckigen, gestuften Sockeln. Das Laubwerk der Kapitelle wird gegen Westen hin immer dürftiger; deutlicher als im Osten tritt hier die zweiteilige Anordnung hervor.

Die Gewölbe sind vierteilig; nur das östliche des südlichen Seitenschiffes ist sechsteilig; hier wurden, wohl bei der Herstellung von 1425, zwei Rippen eingezogen, ohne daß man doch außen zur Aufnahme des neuen Schubes einen Strebepfeiler anbrachte. Die Gurten des Schiffes haben noch den Birnstab unterhalb einer doppelten Auskehlung; die Diagonalrippen dagegen zeigen lediglich ein doppeltes Hohlkehlenprofil. Die Schlußsteine sind rund und wappengeschmückt; am größten und reichsten ist der mittelste gehalten.

In der Mitte der Westseite der Kirche führt im Innern eine Schnecke empor. Portale besitzen nur die Nord- und Südwand. Beide, zumal das Südportal, zeigen auf der Außenseite mannigfach mit Rund- und Birnstäben profilierte Leibungen, deren Bogenansatzstellen durch Laubkapitelle bezeichnet werden. Die Fenster im Chore sind zweiteilig; ihr Maßwerk besteht aus Drei- und Vierpässen und zwei Dreiblättern darunter. Den gekehlten Pfosten liegen Säulchen mit Kapitälen vor. Die Langhausfenster zeigen die gleichen Formen, doch weniger edel und ohne die vorgelegten Säulen. Die östlichen Seitenschiffjoche haben je zwei dreiteilige Fenster mit einer Einzelgliederung des immerhin nur aus Vierpässen und Dreiblättern bestehenden Maßwerkes, wie sie wohl erst bei der Herstellung von 1425 geschaffen wurde. Die Leibungen der Fenster sind im Chore reich, im Langhause fast gar nicht profiliert. Unter den Fenstern läuft ein einfaches Kaffgesims, über ihnen das Kranzgesims hin. Sie lassen verhältnismäßig große Wandflächen übrig, welche an den Gewölbeansatzstellen noch durch Streben verstärkt sind; diese endigen am Turme in Giebelchen, sonst in schlichten Schrägen. Im übrigen entbehrt das Äußere jegliches Schmuckes. Die Fassade ist durch Streben in drei mit Fenstern versehene Abschnitte gegliedert. Über dem südlichen erhebt sich der im ganzen dreigeschossige, quadratische Turm, der im obersten Stockwerk mit spätestgotischen, zweiteiligen Maßwerkfenstern geschmückt und von einer Haube mit Laterne bedeckt ist. Auf der Ansicht von Mainz in Bruins und Hogenbergs »Civitates orbis terrarum« 1572, erscheint er noch mit einem niedrigen Helme. Hier und bis auf Merians Stich in der Topographia Archiep. Mog., 1646, sind auch die Seitenschiffe mit eigenen Walmdächern versehen, während heute sich alle drei Schiffe unter einem Dache befinden.

◇ ◇ ◇

Liebfrauenkirche

Grundrisse: Hoch, Grundriß der lieben Frauenkirche zu Maynß 1779 Bes. Friedrich Schneider Ausstellungskatalog von 1879 Nr. 106. Fr. Schneider, Plan der ehemaligen Liebfrauenkirche. Nach der früher in Conradis Besitze befindlichen Federzeichnung. Beilage zum Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 1877 Ausstellungskatalog Nr. 249. Grundriß der Liebfrauenkirche. Nachlaß Wetter Stadtbibliothek Mainz Ausstellungskatalog Nr. 300.[31])

Ansichten: Mainzer Wandkalender von 1565 Stadtbibliothek Mainz. Georg Bruin und Franz Hogenberg, Civitates orbis terrarum 1572. Maskopp, Plan von Mainz 1575 Würzburg Kreisarchiv. Merian, Topographia Archiepiscopatus Moguntinensis 1646. Kunß nach Kasp. Schneider, Ruin der Liebfrauenkirche in Maynz Ausstellungskatalog Nr. 96. Hoch, Perspektivische Ansicht der Liebfrauenkirche 1782 Besitzer Fr. Schneider Ausstellungskatalog Nr. 148b.

Einzelheiten: Trabert, Portal 1804 Bes. Fr. Schneider Ausstellungskatalog Nr. 110. Zimmermann nach Brühl, Portal nach 1793 Ausstellungskatalog Nr. 113. Hundeshagen und v. d. Emden, Portal 1818—20 Bes. Fr. Schneider Ausstellungskatalog Nr. 132. Hundeshagen, Liebfrauenplatz mit den Resten des Portals und der Vorhalle 1819 Bes. Fr. Schneider Ausstellungskatalog Nr. 329. Ernst, Nordportal Stadtbibliothek Mainz Ausstellungskatalog Nr. 409a. Bodmann, Turm 1793 Stadtbibliothek Mainz Ausstellungskatalog Nr. 421. Kesselstatt, Liebfrauenplatz mit Resten der Kirche Gemäldesammlung Mainz Nr. 260 Ausstellungskatalog Nr. 571.

Innenansicht: Hoch, Innenansicht gegen Osten 1779 Bes. Fr. Schneider Ausstellungskatalog Nr. 140.

Quellen: Schunkische Papiere Stadtbibliothek Mainz.

Literatur: Hartmann, Aurea Moguntia 1705. Joannis, Rer. Mog. 1732. Pater Honoratus, Geistliche Rede bey feyerlicher Begehung des siebenhundertjährigen Jubelfestes von der Erhebung der Pfarrkirche U. L. F. in eine Kollegiatstiftskirche 1769. Brühl, Über die ehemalige Liebfrauenkirche 1826. Schaab, Gesch. der Stadt Mainz II 1844. Schneider, Die Liebfrauenkirche zu Mainz und ihr Gnadenbild, Katholische Sonntagsblätter 1859 Nr. 25. Falk, Interessanter Baukontrakt von 1314 Kirchenschmuck 1868. Falk, Liebfrauen in Mainz um 1285 Organ für christliche Kunst 1872. Redtenbacher, Beiträge zur Kenntnis der mittelalterlichen Architektur in Deutschland 1874. Schneider, Zur Frage nach einer gotischen Lokalschule am Mittelrhein Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1876 Nr. 11. Redtenbacher, Baugeschichtliche Notizen Repertorium für Kunstwissenschaft 1876. Schneider, Die ehemalige Liebfrauenkirche in Mainz Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1877 Nr. 1. Falk, Das Gnadenbild U. L. F. in »Heiliges Mainz« 1877. Wagner-Schneider, Geistliche Stifte II 1878.

Geschichte

Über die Liebfrauenkirche ist das Wesentliche in dem Aufsatze Fr. Schneiders »Die ehemalige Liebfrauenkirche in Mainz« im Korrespondenzblatte des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 1877, mitgeteilt worden. Da zu dem damals bekannten Materiale über die Architektur dieser Kirche nicht viel Neues gekommen ist, kann die folgende Arbeit lediglich Einzelheiten ergänzen und berichtigen.

Die nach Serarius und Ioannis[32]) seit 988 unter Willigis von Rat und Bürgerschaft der Stadt Mainz erbaute und von Sigfrid von Eppstein 1069 zur Stiftskirche erhobene, nach Schaab[33]) erst 1069 an Stelle eines älteren Gotteshauses errichtete Liebfrauenkirche brannte 1285, 17. April, ab.[34]) Der Neubau wurde alsbald begonnen. Zahlreiche Ablaßbewilligungen[35]) bezeugen die schnelle Förderung des Baues. So 1285 von Erzbischof Heinrich von Trier, 1287 Sigfrid von Köln[36]) und Giselbert von Bremen nebst achtzehn deutschen Bischöfen[37]), 1289 Heinrich II. von Mainz, 1290 Papst Nikolaus IV.;[38]) Verdienstbriefe stellten 1285 die Mainzer Klöster S. Klara, S. Agnes und Weißfrauen aus, ähnlich die Stiftspröpste; und die Bürgerschaft von Mainz forderte

alle Orte Deutschlands zur Beisteuer auf.[39]) 1311, 12. September, nahm, nach der 1733 im Hochaltar gefundenen Urkunde, Erzbischof Peter von Aspelt die Weihe dieses Altars »samt dem ganzen Münster« vor.[40]) Damit muß die Kirche, soweit sie dem Gottesdienste diente, vollendet gewesen sein, und nur auf den Ausbau des Turmes und allenfalls des Kreuzganges und der Stiftsgebäulichkeiten kann sich eine Urkunde von 1314, 19. September[41]) beziehen, nach der Magister Heinricus Lapicida de Boemia zum Herrn der Bauhütte ernannt wird. Man verlangte von ihm, daß er »consiliis et auxiliis ad omnem diligentiam opem et operam, quam secundum artis suae exigentiam adhibere poterit, adhibeat«, und daß er ohne des Stiftes Erlaubnis an keinem anderen Baue sich beteilige. Zum Lohne solle er nicht nur ein jährliches Gehalt in Geld und Früchten erhalten, sondern außerdem noch eine Vergütung für jeden Tag, an dem er persönlich den Bau leite. Der Meister war, wie mit einiger Gewißheit angenommen werden darf, durch Vermittlung Peters von Aspelt aus Böhmen nach Mainz berufen worden.[42])

Von den ferneren Schicksalen der Liebfrauenkirche wissen wir folgendes. 1367, 5. September, wurde ihr Turm vom Blitze entzündet, doch bald wieder hergestellt.[43]) Nach Schaab erlitten die Gewölbe Schaden.[44]) 1561, 7. August, »geriet der Liebfrauenturm in der Nacht in Brand, wodurch nicht allein die Kirche samt den anstoßenden Kramläden, sondern auch der Turm des Fischtores samt 21 Bürgerhäusern verbrannt sind«.[45]) Die Wiederherstellungen nahmen mehrere Jahre in Anspruch.[46]) 1609, 18. Mai, richtete ein Blitzschlag geringen Schaden an.[47]) 1700 beseitigte man den Chorlettner, errichtete zu beiden Seiten des Chores neue Altäre und versetzte den Taufstein in die Ägidienkapelle.[48]) 1715 wurde die große Treppe vor dem Hauptportal im Stile der Zeit erneuert,[49]) 1733 der Hochaltar nach einer Zeichnung von Welsch neu errichtet.[50]) 1793, 28/29. Juni, Brand der Liebfrauenkirche. 1794 wurde sie mit Borten gedeckt und als Magazin eingerichtet, 1803 ihre Zerstörung angeordnet und bis 1807 vollzogen.[51])

Beschreibung

Die Liebfrauenkirche, die in einiger Entfernung[52]) vor der Ostfront des Domes stand, war eine dreischiffige gotische Hallenkirche. Auf den im wesentlichen übereinstimmenden, doch voneinander unabhängigen Grundrissen aus dem Nachlasse Wetters, jetzt in der Mainzer Stadtbibliothek, und aus dem Nachlasse Habels in der ehemaligen Sammlung Conradi[53]) erscheint sie als eine fast quadratische Anlage. Ihre Breite betrug 116, ihre Länge 128 Schuh, ihr Flächeninhalt 17 750 (der des Domes 56 090) Quadratfuß.[54]) Sie hatte also, hauptsächlich wohl der beschränkten äußeren Raumverhältnisse halber, keine große Ausdehnung und besaß nur drei Joche.[55]) Das Mittelschiffjoch war um nahezu ein Drittel breiter als die mehr langen als breiten Seitenschiffjoche. Des Raumgewinnes halber waren die Strebepfeiler eingezogen.[56]) »Eigentümlicherweise traten an den Stirnseiten der mittleren Joche (der Nord-, West- und Südseite) zwischen den schweren Pfeilern schwächere Streben herein«.[57]) Im übrigen waren die Langhauswände sehr dünn. Über den östlichen Jochen der beiden Seitenschiffe sollten sich Türme erheben. Das beweisen die an den Ecken dieser Joche befindlichen gewaltigen Pfeilermassen, die überdies noch durch Mauern in der Längsrichtung der Kirche miteinander verbunden waren, so daß das östliche Joch in drei

selbständige Teile geschieden wurde. Von diesen bildete das Untergeschoß des ausgebauten Nordturmes die Sakristei, dasjenige des nur bis zur Höhe der übrigen Kirche vollendeten Südturmes eine große Halle hinter dem ungewöhnlicherweise im Südosten befindlichen Hauptportal, während das mittlere Joch als Chor diente, der bei einer Stiftskirche in bedeutenden Dimensionen gehalten sein mußte. Er sprang um 20 Schuh über die Ostwände der Schiffe hinaus, unten rechtwinklig, oben, wohl mit Hilfe von Sprenggewölben, in fünf Seiten des Achtecks vor und endigte hier in einer kleinen und niedrigen Altarnische, die ebenfalls in fünf Seiten des Achteckes abschloß. Gegen das Schiff hin war der Chor durch einen 1700 abgerissenen Lettner begrenzt.

Die zwei westlichen Joche bildeten das eigentliche Schiff. Sie waren durch zwei Pfeiler getrennt, die beiden einzigen selbständigen in der Kirche, da das östliche Pfeilerpaar, wie erwähnt, durch starke Mauern mit der Ostwand verbunden war. Über ihren, sowie der entsprechenden Wandpfeiler Querschnitt, läßt sich nichts ganz Zuverlässiges sagen. Nach der Conradischen Zeichnung ist die Grundform ein übereck gestelltes Quadrat mit vier starken, von je zwei schwächeren begleiteten Diensten zur Aufnahme der Gurten, sowie vier mittelstarken für die Rippen; gleichartig die Wandpfeiler. Wetters Plan, auf den Brühl seine Beschreibung stützt,[58]) gibt einen achteckigen Pfeilerkern mit vier alten und vier jungen Diensten, die von den Ecken durch tief einschneidende Unterkehlungen getrennt sind. Diese Pfeilerform vermöchte man eher als die andere auf Hochs Innenansicht der Kirche[59]) wiederzuerkennen, die, wenn sie auch kaum mehr Anspruch auf Vertrauen erheben kann, als der erwähnte Grundriß desselben Künstlers, doch ein recht anschauliches Bild des Innern der Kirche gewährt.[60]) Die Pfeiler standen auf würfelförmigen Sockeln.[61]) Die Kapitelle schmückte Blattwerk.

Die Kreuzgewölbe waren vierteilig; nur an der Mitte jeder Wand veranlaßte die Einziehung der schwächeren Streben eine Sechsteilung. Die Gurten müssen, wie sich aus dem Pfeilerquerschnitte ergibt, reich profiliert gewesen sein. Gurten und Rippen besaßen, wie man aus einzelnen Stellen von Hochs Innenansicht schließen kann, wohl Birnstabprofile.

Von außen führten vier Eingänge in die Kirche. Das Hauptportal befand sich am Ostabschlusse des südlichen Seitenschiffes. Das östliche Joch dieses Schiffes, das gleiche Höhe mit der übrigen Kirche hatte, bildete, infolge der Einschließung mit Mauern von drei Seiten her, eine Art Vorhalle zum Innern und war mit zierlicher Blendarkatur geschmückt.[62]) Ein zweites, kleines Portal befand sich in der Mitte der Nordseite; hier waren die von Willigis gestifteten ehernen Türflügel untergebracht. Die Westseite hatte zwei Eingänge. Außerdem öffnete sich in der Mitte der Südseite die seit 1700 als Taufkapelle dienende Ägidienkapelle gegen die Kirche, und westlich von ihr vermittelte eine Tür den Verkehr zwischen der Kirche und dem anstoßenden Kreuzgange.

Die Südseite war infolge des Umstandes, daß sie nicht freilag, fensterlos. Die Westseite hatte in ihrer Mitte zwei Fenster,[63]) die Nordseite fünf, darunter zwei zur Sakristei gehörende, die Ostseite acht, von denen je drei den hohen Chor und die Chornische, eines die Portalhalle und eines die Sakristei erleuchteten.

Abgesehen von den struktiv notwendigen Gliedern und dem Fenstermaßwerk entbehrte die Kirche im Innern jegliches architektonischen Schmuckes. Zumal die fensterlose Südseite sieht auf Hochs Zeichnung etwas kahl aus. Nur die Portalhalle hatte als besondere Dekoration die erwähnte Arkatur, und die gleiche Zier scheinen, nach Wetters Grundriß, die Trennungsmauern des Chores auf ihren Innenseiten getragen zu haben.[64])

Um so reicher war das Äußere gebildet, zumal auf der Ostseite, welche als die eigentliche Schauseite gedacht war.

Das Gelände, auf dem die Kirche stand, fiel nach Osten, gegen den Rhein hin, ab. Da der Boden des Chores jedoch um drei Stufen höher liegen sollte als der des Langhauses,[65]) so war hier ein bedeutender Unterbau notwendig. Dieses geschah, sofern eine rekonstruierende Ostansicht Hochs[66]) Glauben verdient, mit Hilfe von Cavaten, wie sie ähnlich am Erfurter Dome und bei S. Burchhard in Würzburg vorkommen. In diesen Pfeilergewölben müssen sich allerdings schon frühzeitig Kramläden eingenistet haben; bereits bei dem Brande von 1561 werden sie erwähnt[67]) und auch der Maskoppische Plan zeigt sie.

Über diesen Cavaten erhoben sich Chor und Nordturm, während zum Südportal eine große Freitreppe in Absätzen hinanführte. Nach ihr hieß die Kirche »ad gradus«. Vom Chore war der rechteckige Unterbau durch das Dach der Cavaten verdeckt; nur die reizvolle Altarnische sprang daraus hervor, ein zierliches Oktogon, aus eleganten, in Fialen endigenden Pfeilerchen bestehend, die Raum für zweiteilige, wimpergbekrönte Spitzbogenfenster ließen. Hinter diesem Altarhause erhob sich der Chor, von Streben zusammengehalten, die in ihrem obersten Teile mit giebelgeschmückten Nischen endigten. Auch hier ward, nach der authentischsten Darstellung, dem Stiche von Kuntz nach Kaspar Schneider, der ganze Raum zwischen den Pfeilern von großen sechsteiligen Spitzbogenfenstern mit edlem Maßwerk eingenommen. Diese hatten jedoch keine Giebel. Den Chor, wie die ganze Kirche, krönte eine durchbrochene Galerie.

Das Portal, über dessen Aussehen wir durch sehr gewissenhafte Zeichnungen von Trabert, sowie von Hundeshagen und v. d. Emden[68]) genau unterrichtet sind, war durch einen Pfosten geteilt. Es hatte eine figurengeschmückte Leibung, ein ebensolches Bogenfeld und einen überaus reich verzierten hohen und edel geformten Wimperg, dessen Kreuzblume eine Höhe von 54 Fuß erreichte. Dargestellt war das Jüngste Gericht.[69]) Hinter und teilweise über dem Giebel befand sich als würdige Folie das große Maßwerkfenster, das der Portalhalle Licht gab. Der mächtige südöstliche Eckstrebepfeiler neben dem Portale war mit einer Fülle von plastischer Dekoration, Figuren, Baldachinen und Fialen, versehen.

Der treffliche Turm, der gegen Osten und Norden hin freistand, war dreigeschossig. Das Untergeschoß, das die Sakristei barg, hatte die Höhe der Kirche; es war mit zwei großen vierteiligen Fenstern versehen. Über der ersten Galerie setzte eine köstliche Arkatur ein, mit derjenigen der Straßburger Münsterfassade vergleichbar; die schlanken Stäbe lösten sich oben in edles Maßwerk auf, das in Wimpergform sich noch über die zweite Galerie erhob. Über dieser war das Obergeschoß wieder gänzlich von Fenstern durchbrochen. Die Strebepfeiler, unten massiv, gingen bereits im zweiten Geschosse in

zierliche mit Figuren und Fialen geschmückte Baldachine über, die nach oben immer leichter wurden. Eine dritte Galerie bildete den Abschluß. Wie die Bekrönung ursprünglich aussah, ist nicht bekannt. Auf dem Mainzer Wandkalender von 1565[70]) erblickt man einen Spitzhelm über Giebelchen, der sich auch noch auf dem Mainzer Prospekt in Bruins und Hogenbergs »Civitates orbis Terrarum«[71]) findet. Schon vor dem Erscheinen der beiden Werke indes war der Helm dem Brande von 1561 zum Opfer gefallen. An seiner Statt zeigt der Maskoppische Plan bereits die Haube, die der Turm von nun an behielt. Schaabs Meinung, daß die Mauern damals erhöht worden seien,[72]) wird durch die beiden erwähnten älteren Abbildungen widerlegt.

Schlichter waren die Nord- und Westseite gehalten, an deren oberem Rande die erwähnte durchbrochene Galerie herlief. Über ihr endigten die Dächer der Seitenschiffe — das Mittelschiff war besonders eingedeckt, und auch jedes der Seitenschiffjoche hatte sein eigenes Dach[73]) — in krabbenbesetzten Giebeln. Das Nordportal[74]) zeigte eine wohlprofilierte Leibung und in dem Kleeblattbogenfelde gleichfalls eine figürliche Darstellung. Über die Westportale ist nichts bekannt. Die Fenster waren sechsteilig[75]) und mit schönem Maßwerk versehen.

Von dem architektonischen Ornament im einzelnen läßt sich nur sagen, daß es reich und dabei edel war, im Stile wohl am meisten mit dem der Oppenheimer Südfront verwandt. Die großen Chorfenster und das Fenster über dem Hauptportale zeigen oben große, aus je acht Dreipässen gebildete Rosen; unter ihnen setzten zwei dreiteilige Spitzbogen an, die wieder aus mit Dreiblättern gefüllten Vierpässen und dreiblättrigen Spitzbogen bestanden. Ihnen glichen fast die Langhausfenster. Besonders elegant war das Maßwerk im Hauptportalwimperg, dessen vornehmsten Teil eine große Rose bildete. Die Dachgalerie zeigte nach Hundeshagens und Hochs Aufnahmen schlichte Dreiblattbogen, nach Kuntzens Stiche dieselben zu dreien zusammengefaßt, während Bodmanns Zeichnung ihnen weniger reine Formen gibt.

Zu einer Einreihung der drei besprochenen Mainzer Kirchen in die Gesamtentwicklung des Hallenbausystems kann hier nur der Versuch gemacht werden; denn es gebricht dem Verfasser an der notwendigen persönlichen Kenntnis gerade der zunächst in Betracht kommenden Vorbilder; diese sind zwar größtenteils publiziert, doch ohne genügende Berücksichtigung wichtiger Einzelheiten, wie der Rippen- und Scheidbogenprofile, sowie des Fenstermaßwerks.

Darüber sollte jedenfalls kein Zweifel bestehen, daß es sich bei den Mainzer Hallenbauten nicht um eine singuläre, sondern um eine im Beginne des 14. Jahrhunderts bereits weit verbreitete Erscheinung handelt. Im Gebiete des Rheins gehören sie zwar noch zu den frühesten, in der Nachbarschaft jedoch, in Westfalen und Hessen, sind die Hallenanlagen um diese Zeit längst nichts Ungewöhnliches mehr, und von den oberhessischen Kirchen aus erfolgt denn auch die entscheidende Beeinflussung.

Es möge hier, im Anschlusse an Dehio und v. Bezolds »Kirchliche Baukunst des Abendlandes«, kurz dargelegt werden, wie die Hallenkirche entstand und wie sie sich vor ihrer Aufnahme in Mainz in Westdeutschland entwickelte.

Den Ausgangspunkt für die Entwicklung bilden dreischiffige römische Hallenbauten Südfrankreichs, z. B. das Nymphäum in Nimes, die bereits im 10. Jahrhundert zur Nachahmung auf dem Gebiete des Kirchenbaues anregen. Noch unter der Herrschaft des romanischen Stiles verbreiten sich dreischiffige tonnen- zum Teil bereits kreuzgewölbte Hallenkirchen über ganz Südfrankreich und die angrenzenden Teile von Spanien und Italien, weiterhin, schon unter Aufnahme gotischer Konstruktionsgedanken über das Anjou und Poitou.

Von hier wird der Typus nach Westfalen übertragen,[76]) wo sich alsdann seit dem 12. Jahrhundert zwei Systeme ausbilden, eines, das sich noch stark an das gebundene Basilikenschema anlehnt, und ein zweites freieres mit durchlaufenden Jochen und gleichen, oder doch annähernd gleich breiten und hohen Schiffen, das allein weiterwirkt und bereits früh den Idealtypus der dreischiffigen und dreijochigen Hallenkirche mit einschiffigem polygonal geschlossenem Chore erzeugt.[77]) Allgemeine Verbreitung findet die Hallenkirche in Westdeutschland erst seit dem 13. Jahrhundert, mit dem Aufkommen des gotischen Stils, zunächst in Westfalen,[78]) wo sich neben dem quadratischen Langhaustypus (Beispiel: Soest, S. Marien zur Wiese) ein zweiter, weniger charakteristischer ausbildet, welcher der Längenachse das Übergewicht gibt und die Stützen enger zusammenstellt (Beispiel: Münster, Liebfrauen), sodann aber auch im Rheinlande und in Hessen. Am Niederrheine rührt noch aus dem 12. Jahrhundert die Kapelle von Ramersdorf her, aus dem 13. stammen die Hallenkirchen von Ahrweiler, Dausenau, Diez, Heinsberg, Kamp, S. Wendel, am Oberrheine die Klosterkirche von Allerheiligen und die Stiftskirche von Kaiserslautern. Sie zeigen keinen einheitlichen Typus. Ein solcher bildet sich dagegen in Hessen aus, wohin die Idee der Hallenkirche ohne Zweifel von Westfalen übertragen wird, und zwar zunächst in S. Elisabeth in Marburg, gegründet 1235. Das Charakteristische dieses Baues beruht in der Verbindung eines im Hallensystem erbauten dreischiffigen Langhauses mit einem zentralisierenden Ostbau, dessen Chor und Kreuzarme aus je anderthalb im halben Zehneck geschlossenen, doppelt so breiten wie langen Jochen besteht. Da die Abmessungen des Langhauses denen der Ostteile entsprechen, sind die Seitenschiffe nur halb so breit wie das Mittelschiff, und infolge dieses Umstandes ihre Scheidbögen, da man auf die gleiche Scheitelhöhe der drei Schiffe nicht verzichten will, stark gestelzt.[79])

Diese Kirche wird nun für den gesamten hessischen Hallenbau des 13. Jahrhunderts vorbildlich. Durchgängig finden sich in der hessischen Schule schmale Seitenschiffe, meist nur von der halben Mittelschiffbreite, häufig noch Querhäuser, die indes mehr und mehr verkümmern und allmählich verschwinden. Auch der normale Marburger Langhausrundpfeiler mit vier vorgelegten Runddiensten kehrt fast stets wieder; doch wird er allmählich in eigenartiger Weise umgeformt. In S. Elisabeth zu Marburg, Haina und Wetter sind, wie in den Kathedralen von Amiens und Reims, die Dienste verhältnismäßig stark, in der Wirkung lebendig und kräftig. In Liebfrauen in Friedberg, Frankenberg und der Stiftskirche zu Wetzlar werden ihre Durchmesser geringer, und sie verwachsen mehr mit dem Pfeiler, wodurch ihre Wirkung entschieden leidet.[80])

Von den in Frage kommenden Kirchen der hessischen Schule des 13. Jahrhunderts zeigt S. Marien in Frankenberg,[81]) seit 1286, die genaueste Nachahmung der Marburger Elisabethkirche, sogar noch in den polygonalen Querschiffabschlüssen. Ihr am nächsten kommt die Stiftskirche von Wetter,[82]) aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, mit bereits platt geschlossenem Querschiffe. Schon selbständiger ist die Liebfrauenkirche in Friedberg,[83]) nach 1252–1306, noch mit Querschiffen, doch breiteren Seitenschiffen. Das gleiche Verhältnis der Seitenschiff- zur Mittelschiffbreite, wie in S. Elisabeth in Marburg, häufig verbunden mit gleicher oder ähnlicher Pfeilerbildung, herrscht hingegen uneingeschränkt in den Kirchen von Grünberg,[84]) Liebfrauen in Marburg,[85]) Haina,[86]) Leisa,[87]) Volkmarsen,[88]) Wetzlar (Langhaus der Stiftskirche)[89]) und Wolfhagen.[90])

Je größer die örtliche und zeitliche Entfernung von S. Elisabeth in Marburg, desto unabhängiger und selbständiger die Anlage der Kirchen. So weichen denn auch die drei Mainzer Hallenkirchen, die wahrscheinlich unmittelbar von der Friedberger Liebfrauenkirche beeinflußt werden, die dem Archidiakonat der Mainzer Liebfrauenkirche unterstellt war, bereits in manchen Einzelheiten vom Marburger Systeme ab. Dennoch handelt es sich dabei nur um geringe individuelle Eigenheiten, nicht wichtig genug, daß man von einer Mainzer Lokalschule sprechen dürfte; es überwiegt bei weitem das Typische.

Ungewöhnlich und in der Tat, wie es scheint, in seiner Verbreitung lokal beschränkt, ist der eigenartige Pfeilerquerschnitt der Westvierung von S. Stefan, des Langhauses von S. Quintin und, nach dem Wetterischen Plane, des Schiffes der Liebfrauenkirche. Die Form, Quadrat oder regelmäßiges Achteck mit tief, doch nicht in den Pfeilerkern einschneidend, unterkehlten Diensten, ist eine keineswegs erfreuliche Weiterentwicklung aus der Form der Pfeiler mit bloß angelegten Diensten, wie sie sich noch erträglich in Friedberg findet; Mittelglieder in der Entwicklung zwischen dem Zustande in Friedberg und in der Westvierung von S. Stefan, bilden die Langhauspfeiler von S. Stefan, bei denen die Dienste noch platter an den Kern gedrückt sind, wie dies in Friedberg der Fall ist.[91])

Außergewöhnlich ist ferner die Choranlage der Liebfrauenkirche, unten rechteckig, wohl mit Hilfe von Sprengbögen ins Achteck übergehend, mit einem in fünf Seiten des Achteckes geschlossenen Altarhause auf der Ostseite. Sie hat zwar in der Mainzer Karmelitenkirche eine im wesentlichen vielleicht nicht schlechte Nachahmung erfahren; dagegen ist dem Verfasser ein genaues Vorbild nicht bekannt. Und an der Karmelitenkirche fehlt doch gerade das Reizvollste, das leichte gotische Dach des Altarhauses, das an den Vierungsturm der Oppenheimer Katharinenkirche und den ehemaligen Aufsatz des Mainzer Domostturmes gemahnt. Der Anlage liegt ganz allgemein wohl die Idee der Marienkapelle an der französischen Kathedrale zugrunde; indes entspräche dieser Kapelle in unserem Spezialfalle bereits die Liebfrauenkirche in ihrer Gesamtheit.

Nur durch äußerliche Momente bedingt hingegen ist die verschiedene Breite der Seitenschiffe, sowohl in S. Stefan wie in S. Quintin. Man wollte offenbar, wie in Friedberg, mit dem Marburger Schema brechen, wurde aber durch Platzmangel an der voll-

ständigen Ausführung dieser Absicht verhindert. In der Liebfrauenkirche ist die größere Breite der Seitenschiffe bereits gleichmäßig durchgeführt.

Nicht innerlich begründet ist auch das Auffallendste, der ungefähr quadratische Gesamtgrundriß der Hallen, sowohl im Langhause von S. Stefan, als auch in S. Quintin und Liebfrauen. Gewiß hat man diese Form nicht in der Erkenntnis ihres künstlerischen Wertes unmittelbar von Westfalen entlehnt,[92]) wo sie ja sehr beliebt war, sondern sie ist lediglich eine Modifizierung der in Oberhessen üblichen oblongen Gestalt. Zu dieser Anlage kam man in Mainz, genau, wie ursprünglich in Westfalen und später in dem oberhessischen Hirzenhain[93]) aus rein praktischen Gründen, weil man nämlich keiner größeren Kirche bedurfte, oder weil für eine solche kein Raum vorhanden war.

Im Gesamtcharakter, im Typus aber folgen die Mainzer Hallenkirchen dem Marburger Systeme. Noch geben zwei von ihnen das Querschiff nicht völlig auf, noch zeigt keine die reine, in Westfalen übliche Anlage dreier völlig gleicher Schiffe mit streng quadratischen Jochen (die in Mainz sich findenden Abweichungen von den in Hessen üblichen Verhältnissen der Schiffsbreiten bedeuten nichts wesentlich Neues). Und vor allem, trotz der Verschiedenartigkeit der Schiffsbreite ist die gleiche Scheitelhöhe aller Gewölbe gewahrt. Dieses Moment ist ausschlaggebend für die Beantwortung der Frage nach der Zugehörigkeit der Mainzer Bauten zur hessischen Schule. Denn nirgendwo sonst scheint man auf die Durchführung der bei verschiedener Schiffbreite konstruktiv gar nicht sehr zweckmäßigen gleichen Gewölbescheitelhöhen solches Gewicht gelegt zu haben als in Hessen. Die Maßnahme aber verdient darum um so größere Beachtung, weil sie der weniger praktisch als künstlerisch bedeutsamen Erkenntnis des Wertes einer guten Beleuchtung des Mittelschiffes, zumal in seinen oberen Teilen, entsprungen sein muß. — Sicherlich erreichen die Mainzer Bauten nicht das Ideal der Hallenkirche. Doch sie kommen ihm nahe. Erwägt man außerdem die für das Rheingebiet ziemlich frühe Zeit ihrer Entstehung, so wird man ihnen in einer Entwicklungsgeschichte der deutschen Architektur einen Platz nicht versagen dürfen.

1) Besonders charakteristisch p. 130.
2) Nach Klein, S. Stefan, p. 8, und Falk, Stiftsgeschichte, p. 295, forderte in diesem Jahre Bischof Iring von Würzburg zum Neubau der baufälligen Kirche auf.
3) Klein a. a. O., Joannis II, 545.
4) Falk a. a. O., Gamansische Papiere, Würzburg, Universitätsbibliothek.
5) Wagner-Schneider, Geistliche Stifte II, 409. Diese Indulgenzen von 1312—19 im Staatsarchiv zu Darmstadt. Vgl. Falk a. a. O.
6) Klein a. a. O. 7) Mainzer Journal, 1875, 15. Juni.
8) Nur so kann das »consumata est per ignem usque ad infimum« des Kapitelprotokolls (vgl. Schaab II, 320) verstanden werden. Beweis: die noch heute sichtbaren Brandspuren an den Fenstern; vgl. Klein p. 9.
9) Schaab II, 323. 10) Klein a. a. O. 11) Eine zuverlässige Messung fehlt.
12) Die von Schaab II, 327, gegebenen Ziffern dürften kaum auf genauer Messung beruhen.
13) Querschnitt bei Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 473. 14) Abb. bei Moller a. a. O., Tafel 38.
15) In Oppenheim ist von einer ursprünglichen Projektierung des Westchores nicht die Rede.
16) Joannis, Rer. Mog. II, p. 518. »ut porticum eiusdem ecclesie que est versus occidentem . . . renovarent.«
17) Schaab II, 313. 18) Den Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Kaplan Dr. Kißling in Mainz.
19) Vgl. Dehio und v. Bezold, Text II, 27.

20) Der Chor wird wohl der zweiten Heiligen der Kirche, Maria Magdalena, geweiht gewesen sein. Einen S. Annenaltar auf seiner Nordseite erwähnt Joannis, Rer. Mog. II, 555.

21) Vgl. Friedr. Schneider, Liebfrauenkirche. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1877, p. 3.

22) Als »Pfarrchor« erwähnt ihn Falk in seiner »Stiftsgeschichte« a. a. O., p. 302. Das Vorhandensein eines Pfarrers wird zuerst durch Severus, Mog. Eccl. 1763, p. 33, bezeugt, zu einer Zeit, da der Westchor, infolge des Einbaues der Empore seinem eigentlichen Zwecke schon entzogen war.

23) Nach frdl. Mitteilung des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider.

24) »Platea et cimiterium S. Quintini Martiris.« Week, Urk. II, 30, und Cod. Trad. Laurish. Nr. 3 und 1976.

25) Forschner a. a. O., p. 5. 26) Vgl. Schaab II, 160, woselbst Angabe der Quellen.

27) Gudenus, Cod. dipl. V, 1095.

28) Schaab II, 161 nimmt eine Erweiterung der Kirche in dieser Zeit an. Nur die Kapellen können damals hinzugefügt worden sein.

29) Vgl. Schaab II, 161. Daß der ganze Turm erst in dieser Zeit erbaut wurde, wie Prestel a. a. O. glaubt, ist nicht nachweisbar. Jedenfalls war er, wie der Unterbau beweist, von Anfang an geplant.

30) Vgl. den Grundriß der Kirche bei Forschner a. a. O. Prestels Behauptung, daß das nördliche Seitenschiff im »normalen« Verhältnisse zum Mittelschiffe gestaltet sei, ist falsch. »Normal« ist, wie später zu zeigen sein wird, gerade die Breite des südlichen Seitenschiffes.

31) Hundeshagens Grundriß, Katalog Nr. 139, konnte vom Verf. nicht eingesehen werden.

32) Serarius, Rer. Mog. V, XII, 812. Joannis, Rer. Mog. I, 547. 33) Schaab II, 142.

34) Annal. Mog. adannum 1285. 15 Kal. Maii ecclesia ad gradus incendio est destructa. Jaffé, Mog. p. 170.

35) Nach Falk, Gnadenbild a. a. O., befinden sich unter den Gamansischen Papieren der Würzburger Universitätsbibliothek an sechzig Kopien von Ablaßbriefen für Liebfrauen.

36) Vgl. Falk a. a. O. 37) Böhmer, Acta imp. sel. II, 705. 38) Vgl. Falk a. a. O.

39) Falk, Liebfrauen in Mainz um 1285. Organ für christliche Kunst, 1872. Heiliges Mainz, p. 38.

40) Schneider, Liebfrauenkirche 1877. Urkunde in Gudenus Cod. dipl. III, sowie bei Würdtwein, Invitatio ad Sacra Eucharistica, 1785.

41) Kopie in den Gamansischen Handschriften der Würzburger Universitätsbibliothek, III, Bl. 362. Publiziert von Falk, Interessanter Baukontrakt, Kirchenschmuck 1868, sowie von Schneider, Liebfrauenkirche 1877. Falk hält die Zahl 1314 für einen Kopistenfehler und den Magister Heinricus für den Erbauer der Kirche. Ihm folgen noch Schneider im Korrespondenzblatt 1876 und Redtenbacher im Rep. für Kunstw. 1876, p. 346, der den Meister gleich an der Erbauung der Stefanskirche, der Domkapellen, der Christofskirche, des Kaufhauses und einiger auswärtiger Bauten beteiligt sein läßt, die naheliegende Erklärung für seine Berufung aus Böhmen jedoch nicht zu finden vermag.

42) Vgl. Heidemann, Peter von Aspelt, 1875. 43) Brühl, Liebfrauenkirche, 1826. 44) Schaab II, 146.

45) Schunkische Papiere; zu 1561, Mainz, Stadtbibliothek. Exzerpt aus einem alten Rentenbuch. Ein zweites Exzerpt, aus dem Stadthäuserverzeichnis von 1568, verlegt den Brand in den Juli.

46) Brühl a. a. O., Schaab a. a. O. 47) Schaab a. a. O.

48), 49) Brühl a. a. O.; Falk, Heilig Mainz, p. 43. 50) Schaab II, 147. 51) Schaab II, 139.

52) Vgl. den Maskoppischen Stadtplan von 1575, Würzburg, Kreisarchiv.

53) Nach frdl. Mitteilung des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider vielleicht von Hundeshagen. Reproduziert im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins, 1877.

54) Brühl a. a. O. Eigene Nachmessungen auf dem Wetterischen Plane ergaben für die Gesamtlänge (mit Chor) 176, für die Breite 122 Mainzer Fuß.

55) Hoch gibt ihr auf seinem im Besitze des Herrn Prälaten Dr. Schneider befindlichen Grundrisse vier Joche. Doch ist diese Zeichnung, mit den beiden genannten verglichen, so ungenau und flüchtig, daß sie nicht für authentisch gelten kann.

56) Nach Hoch nur teilweise. 57) Schneider, Liebfrauenkirche, 1877, a. a. O.

58) Brühl a. a. O., p. 27. »Sie gingen in aus« und einwärts geführten Bogenlinien auf die Weise, daß die anfänglich quadratförmige Figur eines jeden dieser beiden Pfeiler aus acht gegen das Innere miteinander verbundenen schlanken Säulen und 16 einwärts gehenden Streifen oder Rinnen bestand.

60) Zwei das Innere der Kirche darstellende Ölgemälde von Georg Schneider (Ausstellungskatalog von 1879, Nr. 42, 43) konnte der Verfasser leider ebensowenig benutzen, wie den Grundriß aus dem Nachlasse

Hundeshagens (Ausstellungskatalog Nr. 139), der, sofern er von dem Conradischen unabhängig ist, vielleicht die notwendige Aufklärung über den Pfeilerquerschnitt geben könnte.

61) Hochs Zeichnung von Brühl bestätigt.

62) Sie ist im Wetterischen Grundrisse angedeutet, sichtbar ferner auf Kesselstatts und Hundeshagens Ansichten des Liebfrauenplatzes (Ausstellungskatalog Nr. 571, 329).

63) Davor stand, wie es scheint, die Orgeltribüne.

64) Nach Hochs Grundriß stand längs diesen Wänden das Chorgestühl.

65) Vgl. die Grundrisse und Hochs Innenansicht.

66) Im Besitze des Herrn Prälaten D. Fr. Schneider, Ausstellungskatalog Nr. 148 b.

67) Schunkische Papiere a. a. O.

68) Bes. Prälat D. Fr. Schneider, Ausstellungskatalog Nr. 110, 132.

69) Auf die Einzelheiten der Darstellung kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie ist häufig mißverstanden worden, besonders von Brühl, der weder die Skulpturenwerke, jetzt im Mainzer Museum, noch die Zeichnungen und Notizen Hundeshagens, jetzt im Besitze des Herrn Prälaten Dr. Schneider und der Mainzer Stadtbibliothek, kannte. So stellt z. B. das Tympanon nicht die Anbetung der Könige dar, sondern Christus als Weltrichter zwischen Maria und Johannes, sowie zwei Engeln mit Marterwerkzeugen.

70) Mainz, Stadtbibliothek.

71) Köln 1572.

72) Schaab II, 146.

73) Vgl. Merian, Topographia Archiep. Moguntin., ferner Bodmanns Zeichnung in der Stadtbibliothek, Mainz, Ausstellungskatalog, Nr. 421.

74) Vgl. die Ansicht von K. M. Ernst, Ausstellungskatalog, Nr. 409 a.

75) Vgl. die Zeichnung von Bodmann a. a. O.

76) Dehio und v. Bezold I, 482 f., 508. Über vereinzelte ältere Beispiele (Corvei, Erdgeschoß des Westchores; Paderborn, S. Bartolommäus) vgl. Dehio und v. Bezold I, 458, 508. Lebensfähig wird das Motiv zweifellos erst, nachdem der Anstoß von Frankreich gekommen ist.

77) Noch im 12. Jahrhundert tauchen, wohl durch die Cluniazenser von Frankreich übernommen, auch an der bayerisch-böhmischen Grenze die ersten Hallenkirchen auf (vgl. B. Riehl, Beiträge zur Geschichte der romanischen Baukunst im bayerischen Donautal, Rep. der Kunstwissenschaft, XIV). Von hier verbreitet sich das System im 13. Jahrhundert über Böhmen und Mähren (vgl. Dehio und v. Bezold II, 344 ff.), im 14. weiter einerseits über Franken, anderseits über Österreich, von wo es endlich nach Schwaben (über die Beziehungen zwischen Zwetl und Gmünd vgl. Dehio und v. Bezold II, 334) und zuletzt wieder nach Bayern gelangt.

78) Vollständigste Aufzählung der Bauten bei Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 5. Aufl. 1885, II, 420 ff.

79) Vgl. Dehio und v. Bezold II, 266 ff.

80) Vgl. Ungewitter, Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, 3. Auflage, 1892, p. 177.

81) Vgl. v. Dehn-Rotfelser und Lotz, Die Baudenkmäler des Regierungsbezirks Kassel, 1870, p. 42 f.

82) Vgl. Schäfer und Stiehl, Mustergültige Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland, s. dat., p. 7.

83) Vgl. Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Friedberg, p. 68 ff.

84) Vgl. Otte, Kirchliche Kunstarchäologie, 5. Auflage, 1885, II, 386.

85) Vgl. v. Dehn-Rotfelser und Lotz, Baudenkmäler des Regierungsbezirks Kassel, 1870, p. 155 f.

86) Vgl. Schäfer und Stiehl, Mustergültige Kirchenbauten, p. 31 f.

87) Mit Rundpfeilern. Vgl. Lotz und Schneider, Die Baudenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden, 188, p. 279.

88) Vgl. v. Dehn-Rotfelser und Lotz, Baudenkmäler des Regierungsbezirks Kassel, 1870, p. 292 f.

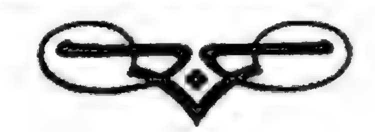
89) Vgl. Schäfer und Stiehl, Mustergültige Kirchenbauten, p. 4 ff.

90) Vgl. v. Dehn-Rotfelser und Lotz, Baudenkmäler des Regierungsbezirks Kassel, 1870, p. 320 f.

91) Die Profile der Pfeiler der Liebfrauenkirche, wie sie der Plan im Korrespondenzblatte von 1877 zeigt, kehren in der Oppenheimer Vierung ähnlich wieder. Vgl. im übrigen Anmerkung 60.

92) Daß das Hallenschema überhaupt von einem böhmischen Meister aus dem Osten mitgebracht worden sei, ist natürlich ganz ausgeschlossen, obwohl hierfür heute, nachdem wir die böhmischen Verhältnisse kennen, ernsthaftere Gründe geltend gemacht werden könnten, als 1876.

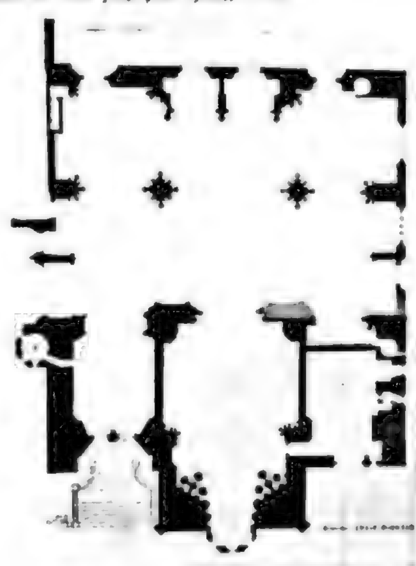
93) Vgl. Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Büdingen, p. 157 ff.





Bes. Prälat D. Fr. Schneider — Phot. Prof. Neeb

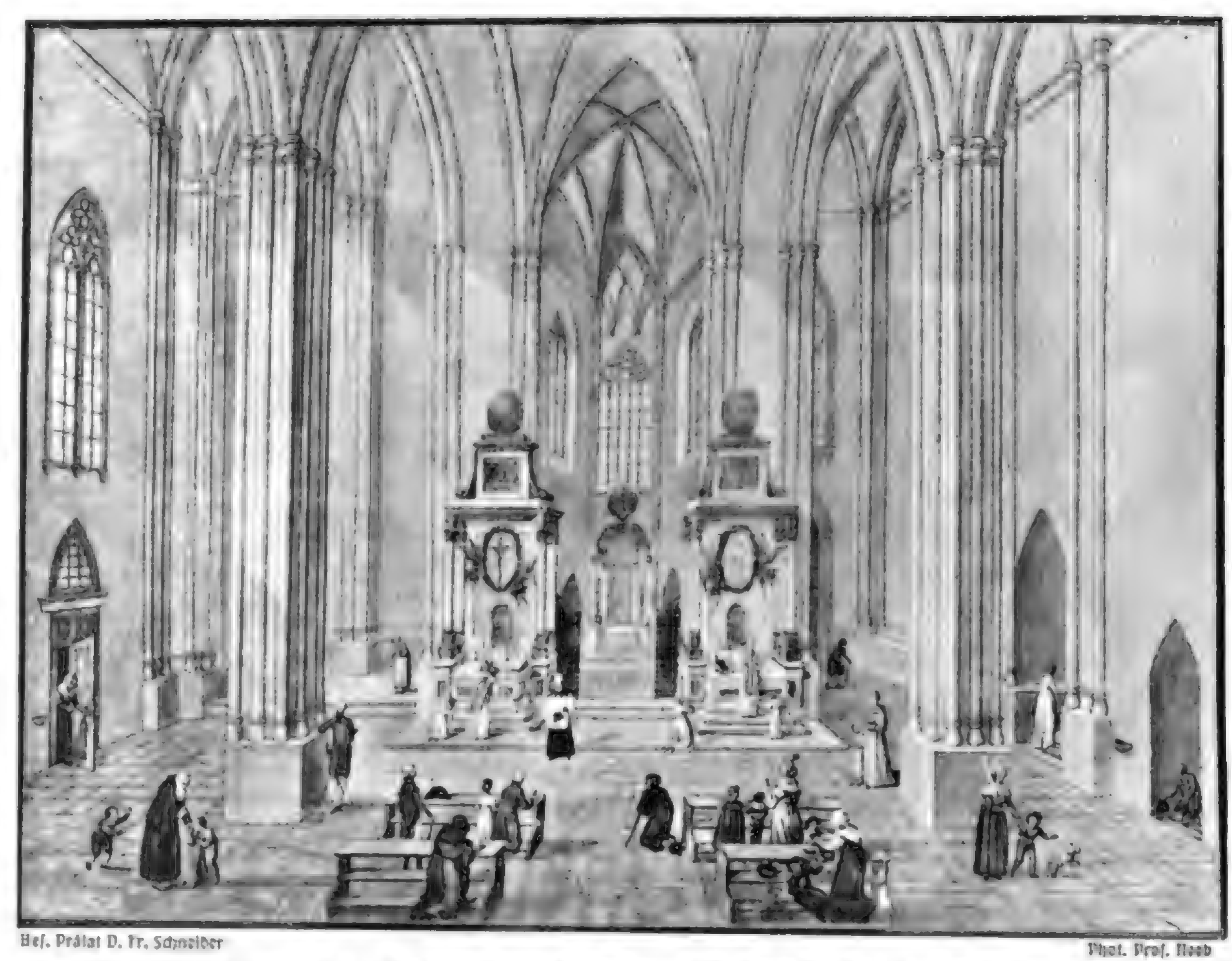
Chor der Liebfrauenkirche. Aquarell von Joh. Jak. Hoch, 1782



Grundriß der Liebfrauenkirche

Nach dem Plane im Korrespondenzblatte des Gesamtvereins . . . 1877

Tafel 2



Bes. Prälat D. Fr. Schneider

Phot. Prof. Neeb

Inneres der Liebfrauenkirche. Aquarell von Joh. Jak. Hoch, 1779

Franz Friedrich Leitschuh

Zur Baugeschichte des Bamberger Doms

Zur Baugeschichte des Bamberger Doms[1]

Von Franz Friedrich Leitschuh in Freiburg (Schweiz)

I

Mit wesentlich anderen Empfindungen als Herzog Heinrich II., der Zänker, scheint sein ältester Sohn, den er schon bei Lebzeiten zur Mitregierung hatte berufen dürfen, das freundlich gelegene Königsgut Babenberg betrachtet zu haben. Herzog Heinrich war am 6. Mai 973 geboren. Der unruhige Ehrgeiz des Vaters bestimmte auch die eigenartige Erziehung des Sohnes, der eine Zeitlang Zuflucht bei Bischof Abraham von Freising fand, dann aber ins Stammland Sachsen verschlagen wurde, wo er in Hildesheim seine Vorbildung für den geistlichen Beruf fand. In die Heimat zurückgekehrt vollendete Bischof Wolfgang von Regensburg die Erziehung des jungen Herzogs, die nun freilich nicht mehr auf die geistliche Laufbahn abzielte. Es unterliegt aber auch keinem Zweifel, daß sich der jugendliche Herzog Heinrich häufig in Babenberg aufhielt. Und nimmer war in ihm die Erinnerung an das majestätische Castrum geschwunden. Als im August 955 Heinrich der Zänker gestorben war, wurde sein Sohn ohne Mühe mit Bewilligung des Landes wie des Königs sein Nachfolger; nur Kärnten trennte dieser nun für immer von Bayern. Aus der väterlichen Erbschaft war ihm auch das geliebte Babenberg zugefallen. In den Jahren zwischen 998 und 1000 ging Heinrich mit Kunigunde, der Tochter des Grafen Siegfried von Luxemburg, die Ehe ein. Das Geschlecht, dem sie entstammte, war zwar vom Kaiser begünstigt, aber es gehörte keineswegs zu den hervorragenderen. Aus der Tatsache, daß die Braut nach bescheidenem Maße gewählt war, dürfte hervorgehen, daß der Herzensbund nicht aus berechnender Politik, sondern aus wirklicher Neigung geschlossen wurde. Keine schönere Morgengabe glaubte Heinrich seiner Gemahlin bieten zu können, als das Königsgut Babenberg. Es ist ein ungemein zartsinniger Gedanke des Herzogs gewesen, seiner Gemahlin an einer von der Natur zu hohen Dingen bestimmten Stätte einen Mittelpunkt ihres Lebens schaffen zu wollen. Und es ist merkwürdig, daß er, der mächtigste unter den Fürsten im Reiche, alles Edle und Hohe, das er zu erstreben gedachte, an jener Stätte aufwärts steigen sah. Aber nichts deutete bisher in den Schicksalen Heinrichs auf eine glänzendere Zukunft. Als Reichsfürst bewahrte er ein völlig ungetrübtes Verhältnis zu Otto III., der in Babenberg sogar eine Versammlung der Bischöfe, Herzoge und Grafen abhielt; zweimal folgte Heinrich ihm über die Alpen und half ihm aus der Gefahr der Belagerung auf dem Aventin. Als aber Otto 1002 plötzlich starb, erhob der Herzog Anspruch auf den Königsthron. Die Bayern und die fränkischen Großen erklärten sich sofort für ihn. Aber bei der Bestattung Ottos III. zu Aachen erklärte ihn die Mehrzahl der versammelten Fürsten für ungeeignet zum Regiment. Es traten gleichzeitig Herzog Hermann II. von Schwaben und Markgraf Ekbert von Meißen mit dem Verlangen nach der Krone hervor. Bald räumte unverhofft der Mordstahl den Markgrafen hinweg, aber schwierig

gestalteten sich die Unterhandlungen mit dem anderen Mitbewerber. Erst Anfang Juni konnte Heinrich mit dem Heerbann der Bayern am Rhein erscheinen; er eilte nach Mainz, wo er am 7. Juni 1002 im Beisein der fränkischen Großen zum König gewählt, und sofort durch Erzbischof Willigis gekrönt wurde.

Von der Krönung Heinrichs an ist der eigentliche Aufschwung Babenbergs zu datieren. Bei der Krönung in Mainz soll Heinrich schon den Entschluß gefaßt haben, seinem Lieblingsorte Babenberg die höchste Auszeichnung zuteil werden zu lassen. Es ist auch auffallend, daß er bereits um die Mitte Juli mehrere Tage in Babenberg verweilte, bei welcher Gelegenheit er dem Bischof von Würzburg die Abtei Seligenstadt schenkte. Aber vorerst galt es, die so keck an sich gerissene Herrschaft mit Waffengewalt zu befestigen, die Einheit des alle deutschen Stämme umfassenden Königstums zu wahren. Bereits am 11. Juni 1003 finden wir Heinrich wieder in Babenberg, und am 9. September, nach glücklich niedergeworfener Empörung Hezilos und seiner Genossen, feierte er hier mit seiner Gemahlin das Fest Mariä Geburt.

Es kann nicht auffällig erscheinen, daß Heinrich die höheren kirchlichen Feste jetzt schon mit Vorliebe in Babenberg begeht. Offenbar waren schon vor Erbauung des Domes nicht nur in der Burgkapelle einige, vielleicht früher in Regensburg tätige Geistliche ausschließlich für den liturgischen Dienst angestellt — diese Geistlichen führten später den Namen »Georgenbrüder« — sondern es war auch schon ein älteres Stift vorhanden. Unter den Stiftsherren müssen sich hervorragende baukundige Männer befunden haben, denn die ersten Verhandlungen zum Bau der nachmaligen Kathedralkirche wurden schon jetzt gepflogen und im folgenden Jahre (1004) ward mit dem Bau derselben begonnen. Die Anlage war schon von Anfang an auffallend großartig. Thietmar berichtet ausdrücklich, daß mit den beiden Krypten der Bau begonnen wurde, was ja bei dem schiefen Terrain, auf dem die Domkirche steht, selbstverständlich war. Diese Unterkirchen waren hier bautechnisch geradezu eine Notwendigkeit, ganz abgesehen von ihrer bereits erfolgten Anwendung in St. Emmeram und Obermünster.

Und der Wunsch, hier ein neues Bistum durchweg aus eigenem Vermögen zu errichten, wurde in Heinrich immer lebendiger. Der Bau einer großen Kirche schien nur eine notwendige Folge dieses größeren Planes zu sein. Die Ottonen hatten Bistümer der christlichen Offensive gegründet; davon konnte bei Heinrichs Plan keine Rede sein. Er war mehr seinen persönlichen Neigungen entsprungen, aber er ließ sich, obwohl er einen fertigen Diözesanverband zu sprengen drohte, zur Not mit dem Bedürfnis der Main- und Rednitzwenden begründen. Babenberg lag, wie wir wissen, im Slawenlande des Volkfeldes, und der diesen Ort umgebende Radenzgau hatte eine überwiegend slawische Bevölkerung. Die Machtsphäre der Würzburger Bischöfe reichte zwar bis hierher, aber ihre durch die Verhältnisse zu entschuldigende Untätigkeit legte dem König erst recht den Gedanken nahe, einen Bischofssitz mitten im Slawenland zu gründen und damit die Verbreitung deutscher Sitte und Sprache zu fördern.

Es galt nun, sich mit dem Bischofe, in dessen Sprengel Babenberg lag, friedlich zu verständigen. Die innige Freundschaft, welche Heinrich und den Bischof von Würz-

burg verband, läßt es nicht wundernehmen, daß der König rasch zum Ziele gelangte. Der Bischof Heinrich ließ den Rednitzgau, eben das Gebiet, welches der selbständigen kirchlichen Pflege wirklich bedurfte, von seiner Diözese lostrennen und übergab auch nach alter Sitte den Hirtenstab als Zeichen der Abtretung Babenbergs zu einem eigenen Bischofssitze. Aber er knüpfte an seine Bereitwilligkeit zur Errichtung des neuen Bistums die Bedingung, daß Würzburg zum Erzbistum erhoben und in dem neuen Bistum Babenberg für St. Kilian gleich der erste Suffragan erworben würde. Da aber der Papst auf die Erhebung Würzburgs zum Erzbistum nicht einzugehen geneigt war, erklärte auch der Bischof seine Zusage für null und nichtig. In dieser Verlegenheit, welche um so niederdrückender auf den König wirkte, als alle Vorbereitungen für die Errichtung des neuen Bistums bereits getroffen waren und der Dombau begonnen hatte, berief Heinrich für 1. November 1007 eine zahlreich besuchte Versammlung der deutschen Kirchenfürsten ein. Während die Bischöfe von weit und breit herbeigeeilt waren, fehlte Bischof Heinrich von Würzburg. Statt seiner war sein Kapellan Beringer erschienen, um gegen den Vollzug des Vertrags Einspruch zu erheben.

Der König scheute kein Mittel, um die Versammlung zur Rührung und Genehmigung der ihm mehr als alles am Herzen liegenden Bitte zu veranlassen. Er begann sofort mit dem Kniefall vor der Versammlung; er erklärte in Gegenwart der Königin, daß er ohne Hoffnung auf Leibeserben, das neu zu gründende Bistum Babenberg zum künftigen Inhaber seines Eigentums einzusetzen beschlossen habe. Der Gesandte von Würzburg wahrte dann unerschrocken die Rechte seines Herrn und ließ die gewichtigen Privilegien von Würzburg verlesen. Sobald nun der König herausfühlte, daß einzelne Punkte nicht ohne tieferen Eindruck blieben, warf er sich vor den Bischöfen flehend zur Erde. Und die Versammlung, von Mitleid tiefbewegt, fügte sich dem Antrage des Königs.

Schon im Juni 1007 hatte der Papst Johann XVIII. auf Grund der Bitte des Königs und eines Briefes des Bischofs Heinrich von Würzburg das Privilegium für Babenberg ausgefertigt. Besonders merkwürdig und bedeutungsvoll ist in dieser Konfirmations-Bulle, daß sie sich auch der weltlichen Hoheitsrechte des neuen Bistums annimmt. Kein anderer Graf oder Richter – so bestimmt die Bulle – soll in Babenbergs gesamtem Besitz, sei es in der Stadt oder auf den Burgen, sei es in den Dörfern, etwas zu sagen haben. Damit ist also die Voraussetzung gegeben, daß der Grafenbann im ganzen Stiftsgebiet dem Bischof zu übertragen ist. Für die Verfassung der Stadt wurde diese päpstliche Bestimmung von größter Bedeutung. Wenn aber kein Immunitätsbrief Heinrichs II. erhalten ist, keine Beurkundung von den Rechten Babenbergs aus der Zeit Heinrichs, keine Bestimmung über die Ausübung der Gaugrafengerechtsame im Sprengel des Bistums, so hängt dies einerseits mit den Bestimmungen der päpstlichen Bulle zusammen, anderseits damit, daß eine Anzweiflung der Immunität seiner Schöpfung bei Lebzeiten Heinrichs nicht stattfand. Und auch der Wortlaut der Bestätigung des Bistums durch Konrad II. deckt sich fast völlig mit der erwähnten Stelle in der päpstlichen Bestätigungsbulle.

Am 1. November 1007, dem Tage der feierlichen Verkündigung des Bistums Baben-

berg, wurden auch die Schenkungen zur Ausstattung desselben bekanntgegeben. Am 6. Mai 1007 war bereits Babenberg selbst und Hallstadt samt allem Erbgut, das Heinrich im Volkfelde und im Radenzgau sein eigen nannte, mit Zustimmung der Königin, deren Mitgift es war, dem neuen Bistum zugewiesen worden. Und nun ergoß sich neuerdings der Segen von neunundzwanzig Schenkungsurkunden über das Bistum. Die alte Königspfalz Forchheim wurde zugunsten der neuen Stiftung preisgegeben und dasselbe Schicksal widerfuhr auch dem im Nordgau, an der fränkischen Grenze gelegenen Fürth. Außerdem wurden noch viele andere Orte im bayerischen Nordgau, wie in anderen Gegenden Bayerns, ferner in Kärnten und in Schwaben an Babenberg verliehen. Die Dotation des Bistums war damit lange noch nicht beendet; aus fast jedem weiteren Regierungsjahr Heinrichs lassen sich Schenkungen nachweisen, mit denen er seine Lieblingsschöpfung bereicherte.

Es ist nun sehr auffällig, daß in zwei die Georgenbrüder betreffenden Urkunden Heinrichs vom 6. Mai 1007 die Domkirche, »Bambergensi ecclesia in honorem Sanctae Dei genitricis Mariae, sanctorumque apostolorum principis Beati Petri constructa sive dedicata« und »constructa ac dedicata« genannt wird. Man möchte »constructa« am liebsten auf einen vollendeten Bau beziehen; »dedicata« bedeutet in der Kirchensprache zudem nicht eine Widmung, sondern unter allen Umständen eine Benediktion. Das eine ist deshalb sicher: der Georgenchor war 1007 schon vollendet und für den Chordienst der Georgenbrüder eingerichtet.

Am 1. November 1007 hatte auch König Heinrich einen Bischof von Babenberg ernannt. Die Wahl fiel auf seinen Kanzler Eberhard, mit dem ihn nahe Verwandtschaft verband und der ihm ein treuer, verständnisvoller Berater war. Als ein Zeichen des königlichen Vertrauens erscheint schon seine Stellung in der deutschen und gleichzeitig in der italienischen Kanzlei, in ersterer vom 28. Mai 1006 bis 1. Juli 1008, in der letzteren vom 31. August 1006 bis 14. Mai 1012. Noch an demselben denkwürdigen 1. November empfing Eberhard von Erzbischof Willigis von Mainz, der damit sein Metropolitanrecht über Bamberg bekundete, die Weihe.

Dank der weisen Fürsorge des Königs konnte nun schon in den nächsten Jahren die weitere Entfaltung des Bistums die kirchliche Welt in Atem erhalten. Das wichtigste Ereignis war ohne Zweifel die Weihe des Domes, die am 40. Geburtstage des Königs, am 6. Mai 1012, stattfand. Zu dieser großartigen Feier versammelten sich nicht weniger als 45 Erzbischöfe und Bischöfe sowie alle Großen des Reiches; selbst Gesandte des apostolischen Stuhles trugen durch ihre Anwesenheit zur Erhöhung der Feier bei.

Der Dombau scheint im wesentlichen vollendet gewesen zu sein. »Ecclesiae cathedrali ad apicem perdutta satisque ornata maxima solemnitate ejus dedicationem fieri voluit Henricus. Igitur anno 1012 quam natalitius dies regis esset, et XXXV jam inciperet, II Non. Maii omnis primatus ad dedicationem istius aulae ibidem congregatur, et sponsa haec Christi per manus Joannis Patriarchae de Aquileja et aliorum plus quam triginta episcoporum dedicatur. His ego pecator interfui (Thietmar) et ut summa decuit regi in omnibus hanc ornatam vidi.[3]) Die anderen Chronisten bemerken: In

Babenbergensi castello Franciae dedicatio ecclesiae facta est 10 anno regni Henrici regis 2 Non. Maii, 36 Episcopis in id operis destinates. Intererent etiam regio gaudio Dominae sorores abbatisae Sophia et adelheida quod erat insigne decus imperatoriae aulae. Aderat incredibilis frequentia cleri et populi, inter quos multis reis indulgentia a rege donata est aliis venia repromissa (Annal. Quedlinb.). Ferner: Inde vero rex cum summa regalis reacrentia Babenberg progressus est. Ibi venerabile Monasterium ipsius regis nobile ac speciale studium ab Eberhardo primo ejusdem sedis episcopo cum consensu et condentu omnium cisalpinorum praesulum 2. Non. Maii consecratum est, ad laudem et honorem Domini nostri Jesu Christi et pretiosissimi martyris Georgii et ad patrocinium omnium Sanctorum Dei (Annal. Hildesh.). Vgl. dazu Monum. Germ. hist. Bd. 17, S. 635.

Der Hauptaltar im West= oder Peterchor wurde von Bischof Eberhard von Bamberg in honorem Trinitatis, Crucis, Petri et Pauli et Kiliani eingeweiht; der rechte Seitenaltar des westlichen Chors wurde geweiht von dem Erzbischof Heribert von Köln zu Ehren der Heiligen Sylvester, Gregor und Ambrosius; der linke Seitenaltar des Westchors wurde geweiht von Megingaud, Erzbischof von Trier, zu Ehren der Heiligen Dionys, Rustikus und Eleutherius, Hypolitus und Vitus. Der sogenannte Kreuzaltar vor dem Eingang zur Krypta im Peterschor wurde geweiht von dem Patriarchen Johannes von Aquileja zu Ehren des hl. Stefan und des heiligen Kreuzes. Der östliche Hauptaltar auf dem St. Georgenchor[4]) wurde geweiht von Erckanbald, dem Erzbischof von Mainz, zu Ehren Mariens und der Heiligen Michael und Georg. Der rechte Seitenaltar im Georgenchor wurde geweiht von Hartwig, Erzbischof von Salzburg, zu Ehren der Heiligen Nikolaus, Adalbert, Emmeram, Wenzeslaus, Rupert und Erhard. Der linke Seitenaltar wurde eingeweiht von Megino, Erzbischof von Magdeburg, zu Ehren der Heiligen Blasius, Landbert und des Erzmärtyrers Stefanus. Der Altar vor der Krypta wurde eingeweiht von dem Erzbischof Ascherich von Ungarn zu Ehren der Heiligen Hilarius, Remigius, Modestus, Amandus, Vindemial, Columban, Makarius, Beatus, Briccius. Eine zahllose Menge von Reliquien, namentlich von den genannten Heiligen, aber auch Stücke vom Schweißtuch, vom Grabe, von den Sandalen, vom Holze des Kreuzes, vom Leibrock und der Dornenkrone Christi wurden in den einzelnen Altären niedergelegt.

Bei der Einweihung war der Heinrichs=Dom in der Hauptsache ausgestaltet; er zeigte eine ausgereifte Plandisposition mit zwei Chören und zwei Krypten.[6]) Die Nachrichten über das schon vor der Domerbauung vorhandene Stift legen die Vermutung nahe, daß schon an derselben Stelle eine ältere Bauanlage sich befand, die im Neubau verwendet wurde, aber auch sofort die organische Einfügung eines Westchors veranlaßte. Die Beschreibung der Domweihe machte es durch ihren Hinweis, daß auch rechts und links vom Georgenchore Altäre standen – also da, wo jetzt Portale durch die Türme gehen – wahrscheinlich, daß wir einen ursprünglichen Dreiapsidenschluß anzunehmen haben, daß die Nebenapsiden zugleich als Unterbau der Türme dienten. Die Erhöhung des Chors muß einst eine kaum nennenswerte gewesen sein, da die später (unter Otto d. Heiligen) erfolgte Chorerhöhung besonders hervorgehoben wird.

Eine wertvolle Ergänzung der Dombeschreibung erhalten wir von dem Diakon Bebo in einem Schreiben an den Kaiser (Bamberger Kgl. Bibliothek, B. IV, 18),[7] das seine Veranlassung dem Besuche des Papstes Benedikt VIII. in Bamberg verdankt. Am Gründonnerstage (14. April) 1020 hielt der Papst in Babenberg seinen Einzug. In seinem Gefolge befanden sich zahlreiche italienische Kirchenfürsten, unter anderen die beiden jüngst ernannten Würdenträger, der Patriarch Poppo von Aquileja und der Erzbischof Heribert von Ravenna. Einer der vier aufgestellten Sängerchöre befand sich in der Vorhalle des Domes »ante aecclesiam in atrio«. Hier erwartete der Kaiser, umgeben von den Reichsfürsten und dem Domklerus, den Papst. Dann verrichtete der Papst vor drei verschiedenen Altären seine Andacht. Später verließ er wieder die Kirche (»egressus foras«) und verkündete den im Vorhofe[8]) versammelten Büßern die Lossprechung (»ante ianuam ecclesiae«).

Im Zusammenhalte mit den später zu erwähnenden Brandnachrichten erhellt klar, daß der Dom zu Heinrichs Zeit eine flachgedeckte, dreischiffige Pfeilerbasilika war mit zwei Chören und zwei Krypten, der Ostchor mit Dreiapsidenschluß, dem Westchor ein Querhaus vorgelegt, die Mauern mit Wandgemälden geschmückt. Die auffallende Westanlage soll darauf hindeuten, daß Heinrich die ersten Bauleute für Bamberg aus Regensburg bezog;[9]) doch dürfte auch hier das aufsteigende Terrain den Plan mitbeeinflußt haben. St. Jakob in Bamberg (1073 begründet, 1100 vollendet) mit seinem ebenfalls westlichen Querschiff ist in manchem eine Nachahmung des Domes gewesen; es kam aber auch bei diesem Bau ein ganz ähnliches Gelände in Betracht.

Das Atrium, von dem uns Bebo Kunde gibt, dürfte schwerlich dem Westbau vorgelegt gewesen sein; mit großer Wahrscheinlichkeit dürfen wir annehmen, daß es dem Hauptportal am nördlichen Seitenschiff vorgebaut war.

Jedenfalls ist in dem Grundriß des Domes, wie er heute sich darstellt, die Plandisposition des alten Heinrichbaues festgehalten, auf dessen Grundmauern sich auch das heutige Werk erhebt.

II

Unter Bischof Rupert (1075–1102) traf den Dom ein schweres Unglück. Am Karsamstag (3. April) 1081 brannte er bis auf die Mauern nieder. Die Geschichtsschreiber erwähnen das Faktum mit gleichen Worten: 1081 (Ruperto praesule) in vigiliis Resurectionis basilica cathedralis fortuito et miserabili incendio exarsit, et praeter muros universa igne consumpta vehementer animos omnium et pectora concussit (Hoffmann, S. 88). Basilicam cathedralem tempore Ruperti immediati antecessoris (Ottonis) ad solos muros usque incineratam (Meiller, S. 50). Rupertus, quo präsidente cathedralis ecclesiae Bambergensis monasterium ita incendio conflagratum est, ut soli utrimque muri superstites manerent, ferner: Jam tum enim, ut in Ruperto episcopo dixi, monasterium cathedrale ecclesiae Bambergensis incendio consummatam erat, solis muris superstitibus. (Vgl. ferner Herbordi Vita Ottonis Mon. Germ. S. S. XVII, 636, Jaffé, Mon. Bamberg, 1869, S. 555.)

So war der Dom Kaiser Heinrichs durch die Flammen vernichtet; aber noch mehr: während des Brandes war auch am Domschatze manch schnöder Raub begangen worden, worüber sich der Bischof Rupert in einem Briefe an Kaiser Heinrich IV. beklagt. Der Kaiser selbst feiert 1089 das Fest Mariä Himmelfahrt in Bamberg und bereichert die Kirche mit neuen Gütern. Ein Kanonikus Ulrich stiftet 1093 u. a. eine vor dem Reliquienschrein nächtlich brennende Lampe. Um dieselbe Zeit werden auch Güter für den St. Georg-Altar gestiftet; so spendet ihm Ruzelinus,[10] praepositus ecclesiae cathedralis, praedium suum in Frankendorf. Ein Zeichen, daß die Wiedererbauung des Domes in Angriff genommen wurde; aber erst Ruperts Nachfolger, der hl. Otto (1102–1139), der Apostel der Pommern, war dazu ausersehen, den Neubau des Domes energisch zu fördern. Die Stelle, die darüber erhalten ist, lautet wörtlich: Cathedralis ecclesiae monasterium multis sumptibus ab eo (Ottoni) ad pristini decoris nobilitatem reparatum est. Ipse pavimentum stravit, columnes ecclesiae, quas ignis afflaverat, opere gypseo et firmavit et ornavit, Chorum Sancti Georgii exaltavit, picturas quoque non ignobiliores prioribus effecit, et ne ultra similes formidari debeat eventus, totum monasterium et turres cupreis tabulis contexit, sphaeras quoque et cruces turrium deauravit, omnia denique aedeficia claustri per officinas singulas renovare et in meliorem statum promovere curavit. (Herbordi, Vita Ottonis, Mon. Germ. SS. VI, S. 764, Jaffé, Mon. Bamb. 721, cap. 21, Relatio de piis operibus Ottonis, Mon. Germ. SS. XV, 1162.)

Daraus geht also hervor, daß die Brandnachrichten vom Jahre 1081 nicht frei sind von einer kleinen Übertreibung in Bezug auf den Umfang des angerichteten Schadens. Es handelt sich um einen Wiederaufbau mit Benutzung der alten Mauern. Otto ließ das Kirchenpflaster legen und die Pfeiler der Kirche, die vom Feuer beschädigt waren, teils mit Gips dauerhaft ausbessern, teils neu verzieren, er ließ den Georgenchor (Ostchor) erhöhen, die Wandgemälde erneuern, das Münsterdach und die Türme mit Kupferplatten decken, die Kugeln und Turmkreuze vergolden und die Gebäude des Klosters erneuern und in besseren Stand setzen.

Die Weihe des Domes fand zwar bereits 1111 statt, aber der Dombau war noch nicht zu Ende gediehen; aus dem Jahre 1127 stammt die Nachricht von der mühseligen Herbeischaffung des Kupfers für die Bedachung. Hic est Wignandus praedicator, cui pius Otto egregium opus, quod tunc inchoaverat, scilicet domum Sancti Petri, majoris ecclesiae cum turribus ad arcenda ignium pericula cupreis operire laminis ejus potissimum magisterio committeret (Ebbo in Vita Ottonis, Lib. II, cap. 17).

Hat man in dem dem Bischof vertrauten Abt »Wignandus Tharissensis« (Jaffé, Mon. Bamb., S. 642) nur den Vermittler dieses Auftrages zu erblicken, geht nicht vielmehr aus der angezogenen Stelle klar hervor, daß er an der Bauleitung wirklich beteiligt war? Von nicht zu verkennender Bedeutung ist auch die Nachricht, nach deren Wortlaut Otto nur zwei Turmdächer mit Kupfer belegen ließ (Meiller, S. 50), ebenso auch der Nachsatz: »eamque (ecclesiam) sacra suppellectile ac pretiosissimis ornamentis exornandam curavit.« Daß das Langschiff auch zu Ottos Zeit flachgedeckt war, erhellt deutlich aus der

Deckung des Daches mit Kupferplatten. Überreich flossen die Spenden an den Dom zu Ottos Zeiten: Richildis von Adelhalmingen, die Ehegattin Lamberts, widmete sich 1109 mit ihren Kindern dem Altar des hl. Georg als Dienstperson; der Burgvogt Poppo von Gößweinstein vermachte die Matrone Adelheit, Ehefrau eines gewissen Dietrich, mit ihren Kindern dem Altar des hl. Petrus (1124) (Reichsarchiv, München); Hermann von Arnstein schenkte um 1118 den Siegfried Weber zu Hallstatt (Heiligenstadt) mit seinen Söhnen und seiner Nachkommenschaft dem hl. Georg, mit dem Bedinge, daß dieser und seine ganze Nachkommenschaft jährlich einen Zins von fünf Denarien der Kirche zahlen sollten (Bamberger Kreisarchiv).[11] Der Priester Megintach stiftete einige Güter an den Georgenaltar. Zeugen des Aktes waren der Bischof Otto, Propst Eberhard und Dekan Egilbert. 1135 schenkten Graf Gotebald und seine Gemahlin Liutgarda Güter an St. Peters Altar. Aus der großen Menge der Schenkungsurkunden sei nur die folgende des Jahres 1130 hervorgehoben: ... Qualiter dominus Chuno de Horeburc ... domino nostro Ottoni venerabili sancte babenbergensis ecclesie episcopo beneficium suum in villa Habelugedorf quod de sancte Babenbergensi ecclesia obtinebat ex integro. et absque omni de cetero repeticione cum omnibus suis pertinentiis ea videlicet condicione resignavit ut eius uxor Adelheidis filia Heinrich ducis de Lintburc ... idem beneficum iure beneficiario obtineat ... Dedit autem prefata domina Adelheidis beato Petro principi apostolorum in babenberc et domino Ottoni ... et omnibus eius in perpetuum catholicis et orthodoxis successoribus duos mansos in villa Ehenvelt pro recompensatione supradicti beneficii etc. ... et ob perpetuam posteritatis memoriam sancti Georgii preciosi martiris Christi sigillo insigniri (Bamberger Kreisarchiv). Adel und Geistlichkeit wetteiferten in opferfreudiger Begeisterung für das Werk des hl. Otto.

Noch in seinem Todesjahr (1139) wird Bischof Otto vom Papste in allen Besitzungen der Kathedrale, die namentlich aufgeführt werden, feierlich bestätigt. Aber seine letzte Ruhestätte fand der Wiederhersteller des Doms nicht hier, sondern in der Kirche des Klosters Michaelsberg.

Auch unter Ottos nächsten Nachfolgern büßte die Spenderfreudigkeit noch wenig ein. Ein durch die Persönlichkeit der Stifterin besonders interessanter Fall von Güterschenkungen liegt in einer Urkunde aus dem Jahre 1142 vor:

Notum esse cupimus omnibus, diligentibus deum tam futuris quam presentibus qualiter famula dei Chuniza comitis Reginbodonis filia a comite Boppone de Blassenberch publice separata ubi liberam corporis et rerum suarum facultatem adepto est pro suo parentumque suorum remedio tradidit nostro babenbergensi ecclesie ad altare beati Petri principis apostolorum duo castra principalia de suo allodio Gicheburch et Litenvels (Lichtenfels) cum ministerialibus et ceteris utriusque sexus mancipiis cum villis et fundis agris silvis pratis pascuis locis cultis et incultis et cum omnibus utilitabis ... Eam vero partem sui patriomonii que Misteluelt dicitur cum omnibus suis pertinentiis et sexus utriusque mancipiis predicta famula dei ad altare beati Georgii martiris in oblationem fratrum delegavit etc. (Bamberger Kreisarchiv).[12]

Schutz der reichen Besitzungen der Bamberger Kathedrale wurde auch 1160 vom

Kaiser Friedrich Barbarossa dem Bischof Eberhard (1146—1170) zugesichert und zwar unter Androhung von Strafen für jene, die der Kirche Besitz angreifen: mit 60 Pfd. Gold sollen solche Vergehen geahndet werden, die Hälfte davon ist an St. Peters Altar zu bezahlen (Kopie der Urkunde im Histor. Verein zu Bamberg).

Unter Bischof Hermann II. (1170—1177) erfolgte die Schenkung Gottfrieds von Brozze an den Dom: er gab seinen Dienstmann Engelhard von Elven mit einer Reihe von Gütern an den Georgenaltar als Dienstmann, damit dieser dort dieselben Pflichten ausübe, wie er sie früher der Familie Rode schuldig war.

Sein Nachfolger Otto II., Graf von Andechs und Meran (1177—1196), erlebte ebenfalls Güterstiftungen an die Kathedralkirche: Ulrich von Memmelsdorf spendete 1183 Güter für den Georgenchor; die Stiftungsurkunde wurde auf demselben niedergelegt (Hoffmann, S. 139 ff.). Unter Ottos Regierung soll auch 1185 die Kirche und der umliegende Stadtteil abgebrannt sein (Jaffé, Mon. Bamb., S. 553; Mon. Germ., S. XVII, 636). Die betreffende Stelle lautet: »1185, ... Augusti monasterium sancti Petri cum toto ambitu urbis combustum est.« Diese Brandnachricht ist nicht ganz unverdächtig. Nach anderen Nachrichten hatte es in der Nähe des Domes auch am 24. August 1124 — also noch zu Otto des Heiligen Zeit — so heftig gebrannt, daß alle Gebäude desselben Stadtteils eingeäschert wurden.

Wir sind über die hauptsächlichsten Ereignisse in der Geschichte des Domes im allgemeinen gut unterrichtet. Meist sind es zwei oder drei Quellen, die gleichzeitig über die Vorgänge berichten. In diesem besonderen Falle liegt nur die Notiz eines Kalendariums des 13. Jahrhunderts (Kgl. Bibl. Bamberg, Ed. II, 14) vor, aus der meines Erachtens zu weitgehende Schlüsse auf den Brand des Kirchenbaues gezogen worden sind. Unter »monasterium sancti Petri« wird wohl unter allen Umständen der Kirchenbau verstanden werden müssen, den Otto wieder aufgerichtet hatte, aber die ganze Fassung der Nachricht ist derart, daß sie größeren Nachdruck auf die abgebrannte Umgebung als auf die angeblich vernichtete Kathedralkirche legt. Ein solches Ereignis aber, wie die Vernichtung der kaum erst mit großen Mitteln aufgebauten Kirche würde vielleicht doch den einen oder anderen Chronisten zu einer Berichterstattung veranlaßt haben.

Nehmen wir aber trotz dieser Bedenken den nur durch eine spätere, nicht durch eine gleichzeitige Nachricht verbürgten Brand von 1185 zunächst an.

Die Wiederaufnahme des Baues mußte ungesäumt begonnen haben; denn der Georgenchor wurde als Begräbnisstätte fortgesetzt benützt. 1196 wurde auch der Bischof Otto II. im Georgenchor bestattet.

Otto II., der Meranier, der im Bistum ein gesegnetes Andenken hinterlassen hat, wußte in schlimmen Zeiten der sich auftürmenden Schwierigkeiten Herr zu werden. Der Verlust der durch Tod erledigten oberpfälzischen Güter des Grafen Gebhard von Sulzbach an die beiden Söhne Kaiser Friedrichs — der Bischof selbst vollzog diese Belehnung nach dem Vertrag von 1174 —, Heerzüge nach Palästina, allgemeine Überschwemmungen, Teuerung und Hungersnot brachten das Bistum zeitweise in



mißliche Situationen. Es war deshalb das Streben Ottos, dem Beispiel seines Vorgängers Eberhard folgend, die Besitzstücke der bischöflichen Kirche aus den Händen von Lehenträgern in den unmittelbaren Besitz und Genuß des Hochstifts zu bringen. Es handelte sich dabei vornehmlich um eine Art Restauration des Domstifts, deren Durchführung natürlich auch gelegentliche Güterverpfändungen veranlaßte. Wenn nun Looshorn, S. 541 und Weese a. a. O., 142, aus dem Inhalt einer diese Restauration, die Wiederherstellung des Stiftes, betreffenden Urkunde (Reichsarchiv München) den Schluß ziehen, daß der Erlös aus einer solchen Verpfändung zur »Wiederherstellung des abgebrannten Domes« bestimmt gewesen sei, so gehen sie insoferne zu weit, als die Urkunde selbst deshalb gar nicht als Bestätigung der Brandnachricht in Betracht kommen kann, weil sie nicht aus dem Jahre 1185 (wie Looshorn sagt), sondern von 1179, also aus der Zeit vor dem angeblichen Dombrand stammt. Und dieser angebliche Dombrand von 1185 kann auch nicht die Ursache der unsicheren Finanzlage des Hochstifts gewesen sein; die letztere erklärt sich zwanglos aus den geschilderten Umständen und aus den notwendig gewordenen Maßregeln organisatorischer Natur.

Das schließt allerdings nicht aus, daß Otto, der Freigiebige, wie ihn das Volk nannte, auch dem Dombau sein Augenmerk zuwendete. Einen historischen Anhaltspunkt dafür besitzen wir freilich nur in der erwähnten Urkunde von 1179, die von der Förderung eines Münsterbaus spricht.

Dagegen wird von verschiedenen Seiten Bischof Thiemo (1196—1202) als baulustiger Herr geschildert. Zur Erreichung eines rascheren Zuflusses von Geldmitteln, mit denen er namentlich die Domtürme vollendet sehen wollte, gebot er 1197 die Einführung einer Steuer, der ersten im Hochstifte, die schon um deswillen Aufsehen und Unwillen erregen mußte. Im übrigen aber wird Thiemo von den Zeitgenossen und von den späteren Chronisten nur anerkennend genannt. Abt Andreas vom Michelsberg nennt den Bischof einen Mann, »integrum et optime de ecclesia Babenbergensi meritum«. Unter seiner Regierung erfolgte die Heiligsprechung der Kaiserin Kunigunde. Der leicht begreifliche Ehrgeiz des Bischofs war es offenbar, am Tage der festlichen Erhebung des heiligen Leibes der Kaiserin (9. Sept. 1201), zu welch feierlichem Akte sich viele Kirchenfürsten und zahllose Gläubige in Bamberg einfanden, in einem wenigstens in der Hauptsache vollendeten Bauteil die Zeremonien vollziehen zu können. In demselben Jahre schenkt der Bischof — gewiß mit besonderer Absicht — super altare S. Georii verschiedene Vogteirechte, und andere folgen, ähnlich wie zu Ottos Zeiten, seinem Beispiel.[13])

Jedenfalls war der Georgenchor in seinem Umbau damals für den kirchlichen Gebrauch wenigstens annähernd fertiggestellt: wohl eine der frühesten und gelungensten Bauunternehmungen in ihrer Art. Ein sockelartiger Unterbau von dem Otto-Bau wurde noch für den Umbau des Chors verwertet. So kommt es, daß er in seinem Beginn zunächst noch den runden Grundriß zeigt und erst nach oben hin im halben Zehneck geschlossen ist. Gerade aus dieser Neuerung ergibt sich ein Beweis für das Bestreben, die reichste Form für diesen der Stadtseite zugewendeten Bauteil zu finden. Die jetzige

Krypta des Georgenchors wurde in ihrer Anlage zwischen den Mauern und Türmen offenbar um dieselbe Zeit errichtet, als der Georgenchor vollendet wurde. Die Kreuzgewölbe der dreischiffigen Krypta sind bereits gegurtet. Kreuzgurte dieser Art im vorherrschend gerundeten Profil sind in Deutschland vor 1200 nicht nachweisbar.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß der Ostchor mit der Krypta in seiner ganzen Formbehandlung so vorgeschritten ist, daß sich die Bautätigkeit an diesen Teilen über Thiemos Zeit hinaus erstreckt haben muß. Es gilt dies zunächst für die Architektur des Inneren, wo die unverwendeten Dienste auf eine ältere, aufgegebene Disposition hinweisen, die an der flachen Decke festhalten wollte. Aber auch die Reliefs an den Schranken des Georgenchors dürften unter Thiemos Regierung, wenn vielleicht auch schon begonnen so doch kaum beendet gewesen sein.

III

Die Glanzzeit des Dombaues soll unter Bischof Ekbert (1203—1237), aus dem Hause der Meranier, fallen. Er wurde 1203 erwählt. Um seine Bestätigung zu erlangen, schickte das Kapitel eine siebenköpfige, aus Domherren und Ministerialen bestehende Gesandtschaft an Innozenz III. Als Grund seiner Wahl wurde die Notwendigkeit bezeichnet, einen durch Macht und Ansehen ausgezeichneten Mann auf den bischöflichen Stuhl zu erheben, um das Bistum wieder zu neuen Ehren zu bringen. Da aber der neugewählte Bischof noch nicht dreißig Jahre zählte, versagte der Papst die Genehmigung der Wahl und bestrafte die Wähler, weil sie gegen die Bestimmungen des III. Lateranischen Konzils gehandelt hatten. Erst nach langwierigen Verhandlungen gelang es Ekberts persönlichen Vorstellungen, Dispens zu erhalten, aber ein gewisses Mißtrauen, das namentlich durch die politische Haltung der Familie Ekberts — also der Herzoge von Meran — Nahrung fand, blieb beim Papste ebenso bestehen, wie merkwürdigerweise König Philipp dem Bischof niemals rückhaltloses Vertrauen schenken konnte. Der König wurde denn auch auf dem bischöflichen Schlosse in Bamberg durch Otto von Wittelsbach 1208 ermordet, und Bischof Ekbert floh, als Mitwissender der Tat genügend verdächtigt, zu seinem Schwager Andreas nach Ungarn, wo er übrigens kein gutes Andenken hinterließ. Er war sechs Jahre unfreiwillig von Bamberg abwesend. Kaum für ein paar Jahre an seinen Bischofssitz zurückgekehrt, beteiligte er sich 1217 an dem Kreuzzuge, von wo er 1220 wieder heimkehrte. Aber auch das eine Jahrzehnt fast ununterbrochener Wirksamkeit in seinem Bistum kam weniger dem fränkischen, als dem österreichischen Teile des Hochstifts zugute.

Für die persönlichen Beziehungen Ekberts zum Dome besitzen wir nur die Nachricht einer Altarweihe von 1229 (Lang II, 185), von der Weese, S. 8, ohne genügenden Grund annimmt, daß sie auf dem Peterschor stattgefunden habe.

Die Annahme, daß sie auf dem Peterschor stattgefunden hat, gründet sich wohl darauf, daß es in der betreffenden Urkunde (München, Reichsarchiv) heißt: »Ekbertus fundat altare in monasterio Sti Petri Bambergae«. Diese Bezeichnung ist aber für die Domkirche allgemein üblich[14]) und würde an und für sich nicht das mindeste

für eine Altarweihe im Peterschor beweisen. Wir wissen ferner, daß der Marienaltar zu Kaiser Heinrichs Zeit sich im Georgenchor befand. Es kann nun aber sehr wohl eine Übertragung des Altars stattgefunden oder ein zweiter Marienaltar errichtet worden sein. Wie ungemein vorsichtig man aber mit der Verwertung derartiger Weihenachrichten für die Baugeschichte sein muß, lehrt die Tatsache, daß aus der Altarweihe des Jahres 1229 nur ein Schluß auf die Vollendung des Querhauses, nicht auf den Bau der Choranlage selbst gezogen werden kann. In einer Urkunde von 1391 (Reichsarchiv, München) heißt es ... »et curiam Hachebach, quae administranda concessimus Eberhardo Fuchs, Canonico ad altare B. Mariae Virginis et S. Michaelis et omnium S. S. Angelorum et Archangelorum in choro S. Petri versus chorum S. Georgii ...«

Vergegenwärtigen wir uns, daß der zu Ehren Marias, des hl. Michael, des hl. Georg geweihte Altar im Georgenchor einst stand, so unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er zu Ekberts Zeiten versetzt und neugeweiht wurde. Aber er fand seine Aufstellung nur im Gebiete des Peterschors, nicht auf dem Peterschor selbst, so daß auf die Altarweihe von 1229 nicht die Behauptung gestützt werden kann »1229 der Westchor schon im Bau«, wie dies in Dehios »Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler«, S. 22, geschieht.

In die Regierungzeit Ekberts fiel aber eine durch die näheren Umstände sehr beachtenswerte Schenkung an den Dom. Der Dompropst Poppo, der Vatersbruder Ekberts, Großoheim Otto d. J. von Meranien, stiftete 1231 ein bei Bayreuth gelegenes, neugereutetes Dorf, ein Erbstück seines Vaters, dem er den Namen der hl. Kunigunde gegeben habe mit Einwilligung des Herzogs Otto, dem hl. Georg und der hl. Kunigunde, d. h. der Domkirche, zu einem Jahrtag für sich und seinen Vater.

Die betreffende Urkunde (Lang II, 203) schließt: Actum publice in choro sancti petri.

Weese bemerkt dazu S. 143, Anm. 42 (nach Looshorn S. 651): »Wenn dem hl. Georg zu Ehren eine Stiftung gemacht wird, so ist der Schluß berechtigt, daß der Georgschor, wo der Heilige verehrt wurde, geschlossen war, offenbar wegen der Bauarbeiten.«[15]) Ähnlich schloß Weese schon Anm. 38, daß der Peterschor noch nicht wiederhergestellt war, weil Bischof Thiemo auf dem Altar des hl. Georg zu Ehren des hl. Petrus sein Geschenk darbot.

Zu diesen Aufstellungen lassen sich einige Bedenken nicht unterdrücken. Bei der Stiftung des Propstes Poppo, die 1237 von dem Domdechant Crafto bestätigt wurde, handelt es sich doch zunächst um eine der hl. Kunigunde als beständige Oblei gewidmete Spende.[16]) Der Peterschor aber war der eigentliche offizielle Sitzungs- und Verkündigungsort, während auf dem Georgenchor hauptsächlich die Schenkungen ad altare S. Georgii niedergelegt wurden. Es erscheint im allgemeinen nicht ganz unbedenklich, aus dem Publikationsort einer Stiftung auf den baulichen Stand des betreffenden Chors zur Zeit der Stiftung zu schließen, wenn wir auch annehmen, daß der Publikationsort mit dem Sitzungschor identisch zu sein pflegt. Weber (Die St. Georgenbrüder, S. 29) gibt z. B. zwei Daten: 1287 beraten die Kapitelsherren auf dem Georgen-,

1403 auf dem Peterschor. War am Anfang des 15. Jahrhunderts deshalb der Georgenchor unzugänglich? Im Jahre 1231 gab übrigens auch der erwähnte Dekan Crafto dem hl. Georg »duos servos wiggerum et hainricum ad serviendum ei post mortem meam iure domesticorum«. (Urkunde, Bamberger Kreisarchiv.)[17]

Die Stiftungen selbst sind, ähnlich wie in früheren Zeiten, ein deutlicher Beweis für das Wiederaufleben baulicher Unternehmungen. Dazu kommt noch die Versetzung eines Altars vom Georgenchor in das Querschiff, seine Weihe und die immerhin bemerkenswerte Benützung des Westchors als Sitzungsraum.

In Ekberts Regierungszeit fallen aber noch zwei merkwürdige päpstliche Bullen, die mit einer neuen Einweihung des Dombaus in innigstem Zusammenhang stehen.

Die erste Urkunde (München, Reichsarchiv) vom 2. Januar 1232, gegeben zu Reate, stammt von Gregor IX. und lautet also: »Cum igitur venerabilis frater noster Bambergensis episcopus ecclesiam Bambergensam, quae occulto Dei judicio fuerit ignis incendio concremata, non sine magnis laboribus et expensis reaedificatam de novo dedicare proponat, universitatem vestram rogamus, monemus, attendimus, in remissionem peccatorum vobis injungentes, quatenus ad dedicationem ipsius ecclesiae devotius accedatis (XX dierum).

Der Wortlaut ist völlig klar. »Da der Bischof von Bamberg die Bamberger Kirche, die durch Gottes unerforschlichen Ratschluß (Looshorn, Geschichte des Bistums Bamberg, II. Bd., S. 651, übersetzt emphatisch: »durch ein geheimes Gericht Gottes«!!) durch Brand zerstört worden war und mit großer Mühe und Kosten wieder aufgebaut ist, neuerdings einweihen will, so bitten wir Euch insgesammt etc.«

Die zweite Urkunde (München, Reichsarchiv), dat. Perusii, 5. Juli 1235, »... quatenus ad ecclesiam Bambergensem, imploraturi a Deo veniam delictorum in humilitate spiritus accedatis etc omnibus cum delata reverentia et devotione illuc accedentibus annuatim in Die dedicationis ejusdem ecclesiae ... XL dierum.« Ich halte dafür, daß die Brandnachricht nur aus »diplomatischen« Gründen in die Urkunde aufgenommen worden ist, da das bedrängte Bistum sich nicht wohl auf Änderung des Geschmacks und damit zusammenhängende neue künstlerische Ausgestaltung des Doms berufen wollte. Überdies war ja seit dem Brande zu Ottos des Heiligen Zeit am Dom fortwährend gebaut worden, ohne daß von einer Vollendung hätte die Rede sein können.

Die neue Einweihung selbst erfolgte 1237 pridie nonas Maii (6. Mai) in Babenberc dedicatum est monasterium ab his episcopis: Herbipolense, Eystettense, Nuwenburgense, Merseburgense, domino Papa ibidem magnam faciente indulgentiam. (Mon. Germ. S. S. XVI. 31.)

Die Einweihungsfeier mußte ohne den Bamberger Bischof vor sich gehen: der »kriegerische Mann«, dem der Kaiser besonders den Schutz der östlichen Grenze anvertraut hatte, weilte damals in Wien, wo er noch in demselben Jahre im Schottenkloster zur Ruhe gebettet wurde.[18])

Bischof Ekbert hatte wenig genug für Bamberg und seine Kathedrale übrig. Und was in seiner Regierungszeit für den Dombau geschah, dürfte weniger auf seine per-

sönliche Teilnahme an den Geschicken des Baudenkmals als auf die treibenden Kräfte im Domkapitel zurückzuführen sein. Unter ihnen mag jener Dompropst und spätere Bischof Poppo besonders genannt werden, der sich wohl durch seinen ungestümen Eifer und durch sein Pochen auf die Macht der Meranier den Haß eines Teils des Domkapitels zugezogen hatte. Dieser Haß nahm bei und nach seiner Wahl als Bischof einen über alle Maßen leidenschaftlichen Charakter an. Die Unzufriedenheit mit ihm läßt sich indes leicht erklären. Die drei — wie manche wollen, vier — Ablaßbriefe, die binnen fünf Jahren der Bamberger Kathedrale zuteil wurden — ihre Fassung ist so vorsichtig, daß sie sehr wohl auch auf den großen Brand zu des hl. Otto Zeiten bezogen werden könnte — hatten nicht die erhofften Summen zur Bestreitung der Baukosten eingetragen. Die Verpfändung von Städten und Dörfern des Hochstifts war zur Notwendigkeit geworden. Selbst der Schatz des Domstifts war in solcher Notlage nicht unberührt geblieben. An der verlassenen Bauhütte aber mögen viele noch unverwendete Bildwerke gestanden haben, ohne sichtbaren Zusammenhang mit dem Bauplan, für die Feinde des Bischofs nur Zeugen seiner Zerfahrenheit, seiner Willkür und Verschwendungssucht. Und so kam es, daß der für seine Kirche begeisterte Bischof Poppo, der stolze Meranier, weil er nicht nur über Kirchengut allzu selbständig verfügt, sondern sich noch dazu politisch unmöglich gemacht hatte, als Geächteter enden mußte.[19])

Die Freude am Dombau mag unter solchen Umständen seinem Nachfolger, der eine unangenehme Erbschaft antrat und mit einer gewaltigen Schuldenlast zu kämpfen hatte, ziemlich vergällt gewesen sein. Bischof Heinrich I. (1242—1256) rettete für das Hochstift, was zu retten war; mit dem Schwerte sicherte er seiner Kirche die Meranischen Lehen und das Meranische Erbe,[20]) doch hatte der Domschatz unter wiederholten Verpfändungen zu leiden (Reg. Boica II, S. 383).

Aber unter dem folgenden Bischof Berthold Graf von Leiningen (1256—1285) rächte sich die jähe Unterbrechung des Dombaues.[21]) Das Bauunternehmen war zu Ekberts und Poppos Zeiten nur in einzelnen bevorzugten Teilen, am meisten an seinem Ostchor, gefördert worden, ohne daß von einer Fertigstellung des Ganzen die Rede hätte sein können.

Die begonnenen baulichen Veränderungen an den älteren Teilen waren durch die Ereignisse zu Poppos Zeit ins Stocken geraten und so durfte es nicht verwundern, daß eben diese Teile dem Einsturz nahe waren. Ein wahrer Notschrei ertönte nun aus Bamberg und zwar offenbar nach allen befreundeten und benachbarten Bischofssitzen hin. Bischof Berthold schickte Boten aus mit dem Auftrage, die Bitte zu stellen, daß in Stadt und Land ein Ablaß ausgeschrieben werden möge. Wenn nicht bald geholfen würde, drohe der Bamberger Kathedrale an verschiedenen Teilen — zunächst wohl am Westbau — die Gefahr des Einsturzes.[22]) Das darauf bezügliche Freisinger Dokument (München, Reichsarchiv) hat folgenden Wortlaut: 1274. 13. Cal. Septembr. Chunradus Dei gr. Ep. Fris. universis Decanis etc. cum ad instantiam venerabilis in Christo fratris Domini Babenbergensis episcopi, nostri avunculi predilecti ad misimus indulgendo, ut pro restauratione cathedralis ecclesiae Babenbergensis, quae in diversis suis

partibus ruinam nisi ei succuratur celerius undique comminatur, nuncii ipsis ecclesiae in nostra civitate ac dioecesi a Christi fidelibus, charitatis posriat subsidia petere, et elcemosynam composture et valebit haec littera per quinquennium et non ultra.«

Unter Berthold Grafen von Leiningen, den — ich weiß nicht mit welchem Rechtstitel — Weese zu einem Meranier, zu einem Grafen Andechs stempelt, mit deren Nachkommen der Bischof ja manchen Kampf zu bestehen hatte, wurde der Dombau mit allen Kräften gefördert. Die Beziehungen seines Hauses weisen uns freilich nicht nach der Champagne, wie Weese, S. 125, glaubhaft machen will, sondern einerseits nach dem Sachsenlande, anderseits nach dem Elsaß.

Der Vogt Heinrich von Plauen — Plauen befand sich damals im Besitze der Vögte von Weida — erkor ihn und seines Bruders Kinder, die Vögte Heinrich von Weida und Heinrich von Gera, zu Vormündern seiner Gemahlin Kunigunde. Der Bischof von Bamberg stand zu dieser Vögtin in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnis.[23]) Der Mönch von Pirna bemerkt ebenfalls, daß die Mutter eines Heinrich, Vogts von Plauen, der am Ende des 13. Jahrhunderts starb, Kunigunde, eine geborene Gräfin von Lützelstein und die Schwester — offenbar die Stiefschwester — des Bischofs Berthold von Bamberg gewesen sei.

Graf Berthold stammte aus dem Haus der Ardennengrafen; sein Vater war jener baulustige Graf Friedrich († 1237), der den Namen eines Grafen von Leiningen-Hardenburg annahm,[24]) sein Bruder Heinrich war der Bischof von Speier.

Mit der Feststellung der Familienzugehörigkeit klärt sich auch zwanglos der französische Charakter mancher Bauteile, wie der Westtürme und der Adamspforte auf.[25]) Wie die Urkunden aus der Zeit Bertholds wiederholt französische Ortsnamen aufweisen, so erbringen sie auch den Beweis von der Existenz von Franzosen in Bamberg: 1262 unterschreibt ein einfacher Hartung von Paris eine Bamberger Urkunde als Zeuge (Münchener Reichsarchiv). Am lebhaftesten aber waren die Beziehungen zu Straßburg, zu Bischof Heinrich von Geroldseck, mit dem auch die Brüder Bertholds, Bischof Heinrich von Speier, die Grafen Emich und Friedrich von Leiningen (Landvogt im Speiergau), 1268 bei dem Kriegszuge gegen Seltz verbündet waren. Dann finden wir den Straßburger und den Speirer Bischof in einer im Archiv zu Besançon befindlichen Urkunde vom Jahre 1265: sie bekennen, daß in ihrer Gegenwart die Gräfin Beatrix von Orlamünde, Schwester des Herzogs Otto von Meran und Grafen von Burgund, alle Rechte und Güter in der Grafschaft Burgund dem Herzog Hugo von Burgund um 20000 M. Silbers verkauft habe. Bezüglich der Teilung der Erbgüter berufen sie sich dabei auf die näheren Angaben des Bischofs von Bamberg (Stillfried, Mon. Zoll. I, S. 87 ff).

In den Tagen Bischof Bertholds erscheint Bamberg baukünstlerisch als ein wichtiger, vielleicht als der wichtigste Sitz im Reiche. Enge verbunden mit Frankreich und dem Elsaß steht er auch durch die Vögte zu Wida, Plauen und Gera mit dem Markgrafentum Meißen in den innigsten und lebhaftesten Beziehungen. Auf manche überraschende Tatsache in der sächsischen Baugeschichte wirft die Kenntnis der geschilderten

Beziehungen ein neues Licht, während sie den bisherigen, auf stilkritischer Grundlage aufgebauten Darlegungen über die Beziehungen zwischen Frankreich und Bamberg eine längst erwünschte sichere Begründung zu geben vermag.

Als Bischof Berthold von Leiningen 1285 starb — er wurde vor einem Marienaltar im rechten Querhausarm (vor der Chorbrüstung) begraben — war der ganze Westbau wohl schon vollendet. Es mag aber sein, daß noch einige Jahrzehnte vergingen, bis von einer Fertigstellung des ganzen Dombaus die Rede sein konnte. Es mag auch sein, daß erst nach Bertholds Tod die Statuen an der »Adamspforte« und die übrigen gleichzeitig entstandenen — wie die Ecclesia und Synagoge — ihre Aufstellung fanden.

Ich glaube aber nicht an die »riesenhafte Außendekoration«, die der Meister dieser Statuen ursprünglich geplant haben soll. Ich meine vielmehr, da er mit gegebenem Raume zu rechnen hatte, daß ihm eine Dekoration vor Augen stand, ähnlich wie am Südportal des Straßburger Münsters, das ja auch der Fassade erst nachträglich zugefügt wurde. Ich glaube auch nicht an den aus Bamberg stammenden Meister, der in Reims seine Schule durchmachte und dann die Adamspforte in Bamberg schuf. Meines Erachtens weist die Formbehandlung auf einen an der sächsischen Kunst geschulten Künstler, der in Frankreich seine Studien vertiefte,[27]) vielleicht in Reims in der Bauhütte mitarbeitete.

Daß freilich noch manches nicht zur Ausführung Gekommene geplant war, soll nicht bestritten werden. Im wesentlichen aber wurde unter dem Grafen Berthold von Leiningen der Bamberger Dombau beendet. Edel und vornehm wie seine Erscheinung als Bischof und als Mensch ist auch der köstliche Schmuck von Statuen, die festliche Pracht der Westtürme, die er dem Kaiserdom hinzufügte. Und doch — trotz des Reichtums, der dem alten Bau neue Schönheit spenden sollte, trotz des leisen Hauches höfischer Etikette, der jetzt den Ernst einer strengern Formenwelt berührte, ist er in seinem architektonischen Rythmus, in seiner einheitlich zusammengehaltenen Komposition nicht nur der alte deutsche Dom geblieben, sondern erstrahlte noch mehr in dem Adel jener glänzenden Formen, die auf französischem Boden zuerst ihre Ausbildung gefunden hatten.

1) Benützt sind die Monumenta Germaniae historica, Diplomata und Scriptores; »Jahrbücher der deutschen Geschichte«, Bd. I, II und III (1862, 1864, 1875). Vgl. auch Weese, Die Bamberger Domskulpturen, 1897.
2) Mon. Boic. XXVIII, 1, 329, 331.
3) Ussermann, Episcopatus Bamb., Mon. Germ. S. III, p. 814.
4) Es ist durchaus unrichtig, diesen Altar einen »Nebenaltar« zu nennen und zu behaupten, der Metropolit habe sich mit ihm »begnügen« müssen. Weese a. a. O., S. 5.
5) Cod. Ed. III, 15, der Kgl. Bibl. in Bamberg. Monum. Germ. S. 17, S. 635 f.
6) Wie E. Hoferdt in der Züricher Dissertation »Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta« 1905, S. 67, dazu kommt, zu sagen: »Im Bamberger Dom wurde unter Erzbischof (!) Bruno (!) dem östlichen Chor noch ein westlicher Peterschor zugefügt«, ist mir unerfindlich.
7) Jaffé, Mon. Bamb. 484.
8) Ein Vorhof für Büßer wird noch in späteren Jahrhunderten erwähnt (z. B. zu Bischof Bertholds Zeiten).
9) Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, München 1888, S. 146—154.
10) Sonst Bazelinus.
11) Vgl. auch Jaffé, Mon. Bamb., S. 258. Looshorn, S. 65 ff.

12) Auch die übrigen auf die Güterschenkung der geschiedenen Frau bezüglichen Urkunden, die übrigens vor ihrer Ehescheidung einen Sohn Heinrich geboren hatte, befinden sich im Kgl. Kreisarchiv zu Bamberg.

13) »Friedr. v. Hohenlohes Rechtsbuch« (richtiger Salbuch) XCVI; Lang, Reg. bav. II, 5.

14) Bei der Brandnachricht von 1185 heißt es ebenfalls »monasterium Sancti Petri«; dort hat diese Bezeichnung Weese nicht für den Peterschor, sondern für die ganze Kirche angewendet.

15) Dehio a. a. O., S. 22: »1231 der Ostchor noch nicht fertig«.

16) ». . Eodem etiam die statim iterato contradidit Sancte Kunegundi in perpetuam oblationem fratrum villam suam que vocatur senbe Kunegundegereute« etc. »Die geöffneten Archive«, 1821—22, erster Jahrgang, 9. Heft, S. 46.

17) Ich möchte erwähnen, daß am Schlusse dieser Urkunde »frater wortwinus« unter den Zeugen aufgeführt ist; Weese, S. 142, hält Wortwinus für einen Werkmeister des Hochstifts, und ich möchte mich dieser Auffassung hier ausdrücklich anschließen.

18) Später wurde sein Leichnam nach Bamberg überführt, aber nicht im, sondern vor dem Peterschor, vor dem St. Morizaltar, beigesetzt. Notae sepulcrales, Mon. Germ. S. S. XVII, S. 639. Sein Denkmal heute am Eckpfeiler der Antonius-Kapelle.

19) Im Volke erhielt sich der Glaube an Poppos Unschuld, wie überhaupt der Segen, den die Meranier in das Frankenland brachten, nicht in Vergessenheit geriet. Volkslieder, die den Mord des Herzogs Otto II. beklagen, weisen deutlich darauf hin, daß man an eine planmäßige Ausrottung der welfenfreundlich gesinnten Meranier glaubte.

20) Die Vertragsurkunde aus dem Jahre 1248 lautet: . . Non solum a deo meritun sed etiam favorem hoīum credimus promereri, si circa Eccliam nobis comīssam nostra pia fertur intentio et ipsius cōmoditatibus provide et augmentis. Hinc est quod Nos illius intuitu qui de nihilo Nos erexit, et inter Principes collocavit, et de diversis periculis misericorditer liberavit. Petitionibus quoque dilectorum fidelium nostrorum universorum fidelium Ministerialium qui nobis fideles et devoti plurimum exptiterunt favorabiliter inclinati Comitatum et Judicium provinciale in dioecesi nostra: tertiam partem nemoris Haubtsmoor, castra Gich, Nisten, Lichtenfels cum pertineatus eorundem, quae nobis de morte ducis Meranie vacare ceperunt Beato Petro, Beato Georgio, Sancta Henrico, Beatae Cunegundi contulimus et tradidimus pleno iure ita ut ad demanium et mensam Epi spectent, de caetero nec ab Ecclesia Bambergensi ullo modo vel ingenio valeant alienari etc. (München, Reichsarchiv). Von Schenkungen des Bischofs Heinrich, auf die sich Weese a. a. O., S. 143 Anm. 48, beruft, kann also keine Rede sein.

21) Durch die nur durch Verpfändung eines Teiles des Domschatzes möglich gewordene Auslösung des 1245 von dem Grafen Berthold von Käfernburg gefangenen Bischofs Heinrich hatte das Stift großen Schaden erlitten. Bischof Berthold verstand es indes bei seinen Beziehungen zu den sächsischen Großen, den Grafen Günther zu Käfernburg 1261 zu einem Vertrag zu bestimmen, der folgende Bedingungen enthielt. Der Graf sollte zur Entschädigung der Bamberger Kirche 350 Mark Silbers bezahlen und vier Jahre hindurch derselben mit 200 Reisigen oder gerüsteten Pferden, jedes Jahr mit 50, dienen. Überdies wurde ihm auferlegt, daß er und sieben seiner Mithelfer von ihrem Eigentum die Einkünfte von 200 Pfund aufgäben und sie von der Kirche zu Lehen empfingen. Endlich sollte er mit 24 anderen Adeligen von Gößbach nach Bamberg in die Kathedrale mit leinenen Kleidern und barfuß gehen. So der Inhalt des Vertrages (Kgl. Kreisarchiv Bamberg). Wenn Weese (S. 143) daraus schließt, daß diese Sache der Bamberger Kirche »großen Gewinn« brachte, und daß nun »was der inneren Ausstattung noch fehlte, in dieser Zeit beendet wurde«, so verkennt er den Ernst der finanziellen Lage des Hochstifts in jenen sorgenschweren Zeiten. Seine Auslegung ist hier, wie in anderen Fällen, nur auf die Dombaufrage eingestellt.

22) Auch den versammelten Vätern beim Konzil von Lyon ist offenbar diese Bitte zugegangen.

23) Mencke, Scriptor. rer. Germ. praec. Saxon. Tom. II.

24) Vgl. Brinckmeier, Geneal. Gesch. des Hauses Leiningen, 1890. Schmidt, Urkundenbuch der Vögte von Weida, Bd. 1, S. 55.

25) Weese hat a. a. S. 126 sich bemüht, auch die Statue des hl. Stefan an »Adams Portal« dafür als Beweis anzuführen, daß die Statuen nur von einem Meranier in Auftrag gegeben sein können. Er meint, die Geschichte des Domes sage uns nicht, warum man gerade diesen Heiligen an so bevorzugter Stelle ehre; er gehöre doch nicht zu den Patronen des Gotteshauses, dafür stehe er aber den Pfalzgrafen von Burgund so nahe, wie kein anderer Heiliger; er sei der vornehmste Patron der Erzdiözesen Besançon usw. Bei all diesen Ausführungen ist vergessen, daß der hl. Stefan in Bamberg seit den Tagen des Kaiserpaares

verehrt wird, daß von ihm dem Heiligen eine eigene Kirche 1008 in Bamberg errichtet wurde, deren feierliche Einweihung durch Papst Benedikt VIII. unter Beisein von 73 Bischöfen und Prälaten 1020 stattfand. Die Beziehungen des hl. Stefan zur Bamberger Kirche waren auf diese Weise recht nahe geworden. Die Verwendung einer Statue des hl. Stefan an der Kathedralkirche ist also durch die Stiftung des Kaiserpaares völlig erklärt und hat mit der Vorliebe der Meranier für den Heiligen nicht das mindeste zu tun. Übrigens ist es auch durchaus nicht völlig aufgeklärt, ob diese Statue mit anderen nicht ursprünglich für die Stefanskirche selbst bestimmt war.

26) Dehio, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 194.

27) Näheres in meiner Arbeit über »Würzburg und Bamberg«, Leipzig, E. A. Seemann. (Erscheint 1907.)



Erwin Hensler
Das Königreich zu Mainz

Das Königreich zu Mainz

Ein Bild aus frohen Tagen der kurmainzischen Kanzlei

Von Erwin Hensler in Straßburg im Elsaß

Ernst und Scherz sind des Lebens engverbundene Seiten. Der Trieb, den Ernst des Daseins ins Heitere zu verkehren, ist dem Menschen unauslöschlich eingepflanzt; er hat sich schon in den frühesten Zeiten der Geschichte seine eigenen Feste zu schaffen gewußt. Eine köstliche Rechtfertigung finden diese Tage der Narrheit und ausgelassenen Freude in den Worten eines französischen Geistlichen des 15. Jahrhunderts: »Unsere Vorfahren waren große und ehrwürdige Männer. Diese haben das Narrenfest aus weisen Gründen eingesetzt. Laßt uns leben wie sie, und dann auch tun, was sie taten; wir feiern das Narrenfest, um uns zu ergötzen, damit die Narrheit, die uns angeboren ist, wenigstens einmal im Jahr recht ausbrechen könne. Fässer mit Wein würden springen, wenn man ihnen nicht von Zeit zu Zeit Luft ließe. Wir alle sind alte Fässer, die schlecht gebunden sind, und welche der Wein der Weisheit würde springen machen, wenn wir ihn durch eine unaufhörliche Aufmerksamkeit im Dienste Gottes fortbrausen ließen. Man muß ihm bisweilen einige kleine Erholungen geben, damit er sich nicht ohne Nutzen verliere.«[1])

Mit besonderer Vorliebe haben sich diese Erholungen in der Richtung gehalten, sich außerhalb der alltäglichen Lebensverhältnisse zu bewegen, Hohes und Geringes in ihren Kreis zu ziehen. Zu allen Zeiten suchte man, wenn auch nur für Stunden, die strengen Bande, die des Menschen Leben für gewöhnlich gefesselt halten, dadurch zu lösen und in ihr Gegenteil zu verkehren, daß man in heiterem Spiel die Untergebenen zu Vorgesetzten, den Herrn zum Diener machte.

Solchen Brauch übte man Jahrhunderte lang am kurfürstlichen Hofe zu Mainz. Am Dreikönigstag jeden Jahres trat die Mainzer Regierungskanzlei zusammen, um »das Königreich zu Mainz« zu errichten. Ursprünglich wohl auf die Kanzlei beschränkt, dehnte sich das Königreich rasch auf weitere Kreise aus, so daß bald der ganze Hofhalt und die gesamte Zentralverwaltung daran beteiligt waren. Vom Kurfürsten bis zum letzten »Hundsjung« wurden alle tatsächlich am Hofe bestehenden Ämter unter ihren wirklichen Inhabern verlost und »wie das Glück Könige machte« (Anagramm beim König des Jahres 1756), indem es einen Kammerkanzlisten (1751), einen Kanzleisekretär (1753) oder einen Registrator (1757) an die Spitze des Festes stellte, so tat es der Würde des Kurfürsten keinen Abbruch, wenn das tückische Los ihn zum Einspennigen (1663) oder Hofschreiner (1664), zum Pförtner (1667), Oberkeller (1668) oder Hofschuster (1669) erniedrigte. Am Aschermittwoch erreichte das Spiel sein Ende.

Wir sind über diese Episode aus dem Leben der kurmainzischen Kanzlei vortrefflich unterrichtet. Herr Sekretär Dr. P. Glück vom Würzburger Kreisarchiv hatte jüngst die Güte, mich auf einen dickleibigen Aktenband aufmerksam zu machen, der die Aufschrift führt: »Protocolla Deren Von Alten Zeiten her auf hiesiger Regierungs-Cantzley ge-

wöhnlich gezogenen Königreichen. Pro Anno 1617 – 1775.«[2]) Wie in Nürnberg Schembartbücher erhalten sind, Protokolle über das Schembartlaufen, bereits seit dem Jahre 1449[3]), so führte man auf der Mainzer Kanzlei genau Buch über die Feier des Dreikönigsfestes und der folgenden Wochen durch das »Königreich«. Für das 18. Jahrhundert sind diese Protokolle ziemlich lückenlos erhalten; es fehlen lediglich die Jahre 1721, 1750 und 1754. Aus dem 17. Jahrhundert dagegen liegen nur noch 21 Jahrgänge vor, die außer den Verzeichnissen von 1619 und 1630 sämtlich erst der Zeit nach 1663 angehören; dazu ist von 1617 ein einzelnes Aktenstück erhalten.

Die Sitte, am Dreikönigstage bei fröhlichen Gelagen einen König zu erwählen, war während des Mittelalters durch ganz Europa verbreitet. Sie geht bis in die früheste Zeit des Christentums zurück und läßt sich als Fortsetzung ähnlicher antiker Festgebräuche erweisen.

In solcher Art äußerte sich die Festesfreude schon bei der athenischen Feier zu Ehren des Nyseischen Bacchus. An einem der drei Feiertage mußten hier die Herren ihre Sklaven bewirten. Einmal im Jahr sollte wenigstens der Zustand der Ungleichheit aufgehoben sein. In gesteigertem Maße fand sich dieser Brauch bei den römischen Saturnalien. Hier war jeder Unterschied der Stände verschwunden. Die Sklaven gingen in weißer Toga einher oder mit dem Purpurrock und Hut, wie ihn die freien Bürger trugen; sie speisten mit ihren Herren an der gleichen Tafel und es stand ihnen frei, sich über deren Fehler und Schwächen lustig zu machen. Ein König wurde erwählt, dessen Zepter sich jeder zu beugen hatte. Eine ganze Reihe römischer Schriftsteller berichten uns von dieser Sitte, von Plautus angefangen bis zu Horaz und Martial, bis Plutarch, Arrian und Lucian.

Und solcher Spiele, die in der zeitweiligen Aufhebung des Standesunterschiedes ihre Eigentümlichkeit hatten, gab es an den ausgelassenen Festen des Mittelalters mehr denn eines. Fahne berichtet viel Ergötzliches von diesen Gelegenheiten. Am häufigsten wurde, wie wir aus den erhaltenen Spuren schließen dürfen, das Königspiel geübt. Es geschah dies meist in der Form, daß eine Bohne in einen Kuchen gebacken wurde, den man unter die Festteilnehmer verteilte. Bohnenkönig hieß, wem das Stück mit der eingebackenen Bohne zufiel. Bei der Mainzer Kanzlei wird der Ausdruck Bohnenkönig nie gebraucht. Hier errichtete man das Königreich durch Ziehen von Zetteln aus einem Hut, auf denen die verschiedenen Hof- und Regierungsämter verzeichnet waren.[4])

In der gleichen Form hat sich der Brauch bis heute in England und Belgien als Kinderfest erhalten. Für Franz I. von Frankreich wäre einst die Beteiligung an dem Spiele fast lebensgefährlich geworden. Als er 1521 zu Romorentin weilte und erfuhr, bei Graf Saint Pol sei der Bohnenkönig gewählt, schickte er und sein Gefolge dem Erwählten einen scherzhaften Fehdebrief, der angenommen wurde. Man waffnete sich mit Schneebällen, Eiern, Äpfeln und suchte damit den Sturm abzuschlagen. Die Belagerer antworteten in gleicher Weise, bis ein Einfaltspinsel in unbesonnener Hast nach einem Feuerbrande griff und ihn zum Fenster hinausschleuderte. Das schwere Holz fiel dem König auf den Kopf, der infolgedessen lange das Bett hüten mußte. Groß-

mütig verbot er jede Nachforschung nach dem Täter: »J'ai fais la folie et il est juste, que j'enboire ma part.«[5]) — Daß solche »Königreiche« auch dem geselligen Leben Italiens nicht fremd waren, zeigt das Beispiel einer venezianischen »Akademia«, über die der Mainzer Stadtarchivar Dr. Heinrich Heidenheimer demnächst nähere Mitteilungen bringen wird, sowie die Fastnachtsveranstaltungen des Collegium Germanicum, die Kardinal Andreas Steinhuber ausführlich behandelt hat.[6]) — Von einer am kaiserlichen Hof zu Prag »Anno 1680 gegen die Fastnachts Zeit gehaltenen Kayserlichen Wirthschafft« ist ein Verzeichnis erhalten, das die jedem Mitgliede der Hofgesellschaft zugefallene Stellung angibt. Da wurde Graf Franz Augustin von Wallenstein Rauchfangkehrer, Graf Sebastian von Öttingen Koch, Graf Wirbna Dorfjud und Frau Therese von Herberstein Dorfjüdin, da gab es spanische, wallische, französische, englische, böhmische, schwäbische, kroatische, hanaksche Bauern und Bäuerinnen, da gab es männliche und weibliche Soldaten, Zigeuner, Wirte und Kellner, Knechte und Dirnen. Im Ballett befand sich der Kaiser mit seiner Gemahlin.[7])

Von der Feier des Königreiches in den deutschen Stiften ist mir nur ein Bericht aus Münster zugänglich geworden. Hermann von Kerßenbroick, der Münstersche Chronist aus dem 16. Jahrhundert, erzählt vom dortigen Dreikönigsfeste, daß durch das Los ein König erwählt werde, der einem jeden in der Gesellschaft ein gewisses Amt auftrage.[8])

Daß man am Rhein ganz besonders diesen Brauch übte, zeigt Sebastian Francks Weltbuch.[9]) »Nach dem Neujahr kompt der heyligen drei König fest, daran vil eyn künig welen, spil halten und eyn lange wirtschaft anrichten, da hat eyn yder sein ampt am hof. Die knaben haben ettwan eyn sondern künig auff diß fest.[10]) Diser brauch der künigreich, darin auch vil büberei geschieht, ist fürnemblich gemeyn am Reinstrom.« Eine Stelle in der Zimmerischen Chronik bestätigt dies.[11]) In Speyer hatte im Januar 1538[12]), sicherlich zur Feier des Dreikönigfestes, »der cammerrichter, auch mertails der fürnempsten personen am cammergericht davon ein künigreich angeschlagen, welches mit allen Frewden sollt begangen werden.«

Neben diesen »Königreichen gemeiner Leute« verdient unser besonderes Interesse der Bericht über eine »Königliche Wirtschaft«, die Gustav Adolf im Jahre 1631 zu Ehren seiner Gemahlin in Frankfurt (Main) veranstaltete. Die für die hessische Kulturgeschichte so wertvolle Chronik des Großbiberaner Pfarrers Johann Daniel Minck gibt uns davon ein lebensvolles Bild.

»Als die Königin auch gen Frankfurt kommen, stellt der König ein groß Bankett oder Wirtschaft an (wie wir gemeine Leute dagegen etwa Königreich halten), dabei dann sehr viel Fürsten und Herrn zugegen, verlosten die Ämter, einer bekam dies, der ander ein ander Amt. Besonders fiel dem König das Los, das er Wirt wäre, die Königin Kammermagd, Herzog Bernhard Keller, eine Gräfin von Solms Kellerin, der Graf von Hanau Narr, ein Fräulein von Solms Närrin, der Pfalzgraf Fridrich V., gewesener König in Böhmen ward ein Jesuit etwa. Und ein jeder hatte seinen gebürlichen Habit an, nach dem das zugefallene Amt erforderte: der König eines Bürgers Kleid von Herrnsey[13]) und ausgestochenem Kragen, samt einem großen Klopfschlüssel an den

Seiten, die Königin ihrer Magd Kleid, der Pfalzgraf einen Jesuiten Rock und Haube, welcher dann wegen seiner langen schwanken Statur und schwarzer Farbe einem Jesuiten gar ähnlich sah, also daß auch der König sein selbst lachte und zum Herzog von Lautereck sagte: Es ist keiner, der sein Person naturäler praesentiert als der König in Böhmen. Über Tisch, wie auch sonsten ward dem König diesmal kein Vorzug geben, er mußte unten ansitzen, wie auch die Königin, und erzeigte sich sehr fröhlich.[14])

Von der Betätigung dieses Brauches in Mainz war, soweit es sich überblicken läßt, bisher nichts bekannt. Bei der allgemeinen Lage der Mainzer Historiographie, ganz besonders hinsichtlich der Kulturgeschichte, darf dies nicht wundernehmen, wie ja auch im übrigen nur ganz spärliche Nachrichten über den Karneval im alten Mainz bis jetzt bekannt geworden sind. H. Heidenheimer hat in seinen Aufsätzen zur Geschichte der Mainzer Fastnacht das wichtigste davon gesammelt.[15]) Einen charakteristischen Einblick in das Fastnachtstreiben des jungen Stiftsadels bietet daneben ein Bericht über eine nicht ganz harmlose »Fastnachtslustbarkeit« aus dem Jahre 1580, der als erste Anlage folgt. Daß unter dem bei dieser Gelegenheit erwähnten »Herrn von Cronbergk« der spätere Erzbischof Johann Schweickhardt verstanden ist, hat mancherlei Wahrscheinlichkeit für sich.[16]) Durch ein merkwürdiges Spiel des Zufalls gehen gerade in die Zeit dieses Mannes, der jedoch als Regent bestrebt war, die Fastnachtslustbarkeiten möglichst einzuschränken,[17]) die Akten des »Königreichs zu Mainz« zurück.

Am 12. Januar 1617 (praes. 19) melden von Aschaffenburg aus die »Registratoren, Protokollisten undt sambtliche Cantzleyverwandten« der Regierungskanzlei dem Kurfürsten, daß sie »kurtz verwichenen tagen in vigilia trium Regum, beneben den Herrn Sekretariis... durch ordentliche Wahl einen König altem herkommenem gebrauch nach... elegirt« und daß die Wahl »per sortem« auf den Sekretär Wendelin Faber gefallen sei. »Dieweil dann ohne Ew. Churf. Gn. gnedigste Handtbietung unndt steuer wir künftig erwöltem König gepürende ehr zu verzeigen nit vermögen, als gelangt ahn Ew. Churf. Gn. unser underthenigst gehorsambs Pitten, dieselben geruhen auß Churf. milten gnaden, zue bevorstehendem Königreich, uns mit einem Trunck wein gnedigst begaben unnd versehen zue lassen.« Johann Schweickhardt war nicht ungnädig, von seiner eigenen Hand findet sich unter dem Schreiben der Befehl: »Zwo Ohme Newe weins.«

Zwei Jahre später sind es bereits vier Ohm, die dem »Königreich« bewilligt werden, mit der Begründung auf dem Umschlag des Bittbriefs (dat. 1619. I. 26. praes. 31) »Formalia Reverendissimi sunt. Fiat Wie es das andermahl gehalten worden«. Diesmal werden auch die kurfürstlichen »gelährten Herrn Räte« als Teilnehmer an der »in festo trium Regum« stattgehabten Wahl genannt; einen von ihnen, Dr. iur. Heinrich Faber, traf das Königslos.

Im nächsten Protokoll, dem von 1630, findet sich nun auch der Kurfürst und die höheren Hofbeamten als Teilnehmer des Königspiel. Wie rasch sich die Institutionen des »Königreichs« auswuchsen und vervollkommneten, zeigt deutlich ein Vergleich der Ämterverzeichnisse von 1619 und 1630. Im ersteren Jahre werden 21 Ämter mit ihren Abzeichen aufgezählt: König (Krone), Narr (Pritsche und Wurst), Obermarschall (Stab),

Kammerdiener (Nachtgeschirr), Kammerjunker (Weinglas und Pokal), Stubenheizer (Feuer), Leibkutscher (Peitsche), Kanzler (Brief), Laquei (»Lauf lauf«), Mundschenk (Kanne), Geheimrat (Finger mit »St. St.«), Pförtner (Schlüssel), Mundkoch (Löffel), Geheimer Sekretär (Buch), Speiser (Vorderansicht eines Mundes), Kanzlist (Feder und Tintenfaß), Schneider (Schere mit Nadel), Hofschuster (Schuh), Tafeldecker (Tisch), Trompeter (Trompete), Hofschmied (Hammer und Zange). 1630 sind es bereits 76 Ämter, die unter die Mitglieder des kurfürstlichen Hofstaates verteilt werden. Außer den eben genannten treten uns dort entgegen: Hofpräsident, Hofmeister, Untermarschall, Stallmeister, Leibmedikus, Kammermeister, Kammersekretarius, Rechenschreiber, Protokollist, Kanzleischreiber, Weinschreiber, Trabant, Fourier, Hausbender, Hofkaplan, Hofjunker, Botenmeister, Küchenmeister, Haushofmeister, Jägermeister, Silberbote, Zahlmeister, Hofmetzger, Zehrgeber, Ratschenk, Saalknecht, Kammerdiener, Einspenniger, Küchenpförtner, Küchenjung, Hauskeller, Oberkeller, Sattelknecht, Windtheter[18], Hofbarbier, Silberdiener, Ratkoch, Otternfänger, Hoffischer, Landknecht, Wächter, Gesindkoch, Kammerrat, Bereiter, Kapellendiener, Musikant, Falkonierer, Leibguardihauptmann, Vorschneider, Kredenzer, Hofgärtner, Tapezierer, Hühnerfänger, Kurierer, Hofrat, Vice Re, Vizekanzler, Registrator, Kapellmeister, Landhauptmann. Es fehlen hingegen der Hofschuster, der Hofschmied und Tafeldecker, dessen Tätigkeit jedoch wohl mit derjenigen eines der genannten Bediensteten, wahrscheinlich des Silberdieners oder des Kredenzers, zusammenfiel.

Die Flucht der Mainzer Regierung vor den eindringenden Schweden und die traurige Zeit des endenden Dreißigjährigen Krieges sowie der ihm folgende allgemeine wirtschaftliche Niedergang ließen auch das Mainzer »Königreich« für längere Zeit ruhen. Erst nach 33 Jahren erwachte es zu neuem Leben. Sein Neu-Erstehen kam einer Neugründung gleich. Mit 1663 beginnt für uns, wenn auch im 17. Jahrhundert noch mit Unterbrechungen, die fortlaufende Reihe der Königreichprotokolle (1664–66, dann drei undatierte, die ich 1667, 68, 69 nenne, weiterhin 1675–77, 80, 83–85, 87, 88, 96, 97 und 99). Die Verzeichnisse werden sorgfältiger geführt, hinter jedem Namen findet sich das erloste Amt; als Gegenstücke finden sich unter den Anlagen die Protokolle von 1663 und 1774. 1630 waren es noch zwei gesonderte Verzeichnisse, ein Personen- und ein Ämterkatalog, aus denen indes mangels gegenseitiger Bezugnahme nicht zu ersehen ist, welche Rolle jedem der genannten Hofbeamten zugefallen war. Seit 1697 wird die Rangordnung des Hofes mit dem Kurfürsten an der Spitze eingehalten; die Kammer folgt scharf gesondert hinter der Regierung und dem Hofpersonal. 1668 und 1683 hatte man bereits Versuche in derselben Richtung gemacht, ohne jedoch in den darauffolgenden Jahren sich danach zu richten. Da die dem letzteren Verzeichnis folgende »Lista« für die Verwaltungsgeschichte immerhin von Wichtigkeit ist, sei sie hier mitgeteilt:

Großhofmeister	Oberamtmann zu Königstein	Oberjägermeister	Leibmedicus
Herr von Greiffenklau		Hofmarschall	Hauptleute
Obermarschall	Amtleute, so Räte sein	Vier dechanten aus den neben stiftern[19])	Trucceffes
Canzler Bertram	Wirkliche adelige Räte		Geheimer Sekretarius
Geheime adelige Räte	Protonotarius	Obristleutenants	Kammerräte

Geheime gelehrte Leute	Obristen	Obristwachtmeistern	Hofräte Sekretarii
Generalwachtmeister	Gelehrte Hofräte	Hofgerichtsassessores	Stadtgerichts Assessores
Vicedomen	Amtleute, so nicht Räte sein	Kammerdirektor	Hofgerichts Secretarius
Oberamtmann im Eichsfeld	Oberstallmeister	Kammerjunker	Hofratsprotokollisten

1734 tritt hinter die Kammer noch das Hofmarschallamt und vom nächsten Jahre ab folgen auf die obersten Hofchargen die »Herrn Hofräte«, »Herrn Sekretarii«, »Herrn Registratores«, »Herrn Regierungskanzlisten«, »Geheime und Regierungskanzleidiener«, »Camera«, »Herrn Kammersekretarii«, »Herrn Kammerkanzlisten«, »Kammerwärter«, das »Hofmarschallamt« und die »Herrn Kammerdiener«. Einige Jahre später (1742, seit 1747 in etwas veränderter Folge) treten hinzu die »Hofküchenpartie«, die »Mundköch«, »das »Obristkämmereramt« (das 1740 in die »Kammerherrn«, die »Herrn Edelknaben« und die »Edelknaben Exercitii Meister« zerfällt), die »Leibmedici«, »Hofkapläne« und das »Obriststallmeisteramt«. In den nächsten dreißig Jahren wuchsen sich diese Verzeichnisse immer mehr zu Staatsranglisten aus, bis zu der Vollständigkeit, wie sie das in der dritten Anlage gegebene Königsprotokoll von 1774 aufweist.

Bis 1740, in welchem Jahre der »Chur-Maynthische Stands« und Staats-Calender« einsetzt, müssen die Königswahlprotokolle, wie sie seit 1749 heißen, tatsächlich diese Kalender ersetzen und werden wirklich auch im Würzburger Kreisarchiv bei Recherchen zu diesem Zwecke benutzt. Auf die große Bedeutung unseres Aktenbandes für die gesamte Personalgeschichte des Mainzer Erzstiftes, für die verwaltungsrechtliche und genealogische Forschung kann ich mir nicht versagen, hier besonders aufmerksam zu machen. Für das Material, das diese einem Scherze entstandenen Blätter bieten, wird man der Mainzer Regierungskanzlei stets dankbar sein müssen.

Worin betätigte sich nun eigentlich »das Königreich zu Mainz« ? Die einzige Lebensäußerung, die sich uns bisher gezeigt hat, bestand in den beiden Bittbriefen an den Kurfürsten aus den Jahren 1617 und 1619 um »einen Trunk Wein«. In einer großen Schmauserei mit einem guten Trunk beruhte denn auch tatsächlich seine einzige Betätigung und Bedeutung, wenn man ihm nicht darin einen tieferen sozialen Sinn zuerkennen will, daß es die einzige Gelegenheit bot, wo sich hoch und niedrig menschlich näher treten konnten, wo die Möglichkeit war zur Ausgleichung und Versöhnung sich widerstreitender Persönlichkeiten und Interessen. Für die ganze spätere Zeit fehlen ähnliche Schreiben an den Landesfürsten. Im Laufe des 18. Jahrhunderts scheint der Zuschuß der kurfürstlichen Hofkammer zu den Kosten der Veranstaltung, in erster Linie zur Bestreitung des Dreikönigessens, fixiert worden zu sein; er betrug, mindestens seit 1723,[20]) 18 fl. War nun ein armer Subalternbeamter König geworden, so mußte das Mahl, da von diesem geringen Betrage alle Ausgaben zu bestreiten waren, sehr mager ausfallen. Traf das Los hingegen einen vermögenden Mann, dann gab es frohe Tage in der Mainzer Kanzlei.

Es sind dürftige Bemerkungen über die Art, wie das »Königreich« gefeiert wurde, für einzelne Jahre erhalten. Einzig über das Jahr 1743 sind wir genauer unterrichtet. Was mag den Protokollführer grade in diesem Jahre veranlaßt haben, der Nachwelt

außer einem Bericht über den Verlauf des Dreikönigsmahles die sämtlichen Einladungsschreiben dazu sowie zum »Fastnachtstraktament« mit den daraufhin erfolgten Geschenken an Geld und Naturalien zu überliefern?

König war damals der Hofrat Heinrich Schweickhardt Hellmandel, zur Regelung der Küchen- und Kellerfragen stand ihm der Regierungsregistrator Molitor als Küchenmeister oder Kücheninspektor zur Seite. Am 15. Januar und den beiden folgenden Tagen fand die Dreikönigsmahlzeit statt. Drei Gänge, »drei Trächten«,[21] wie es im Protokoll heißt, »jede zu elf Schüsseln, ohne die Einschubschüsselchen« wurden den zahlreich erschienenen Gästen vorgesetzt.[22] Außer sämtlichen Sekretären, Registratoren, Kanzlisten und der geheimen Kanzlei nahmen neben dem König Hellmandel am ersten Tag teil die Hofräte[23] v. Dorstner, v. Nitschky, v. Scheben, Streit, Reitzer und Serger, am nächsten Tag der geheime Rat und Kanzleidirektor v. Lammertz, sowie die Hofräte v. Nitschky, Streit und Serger; der dritte Tag brachte 18 Gäste, »allwo wir noch zu essen und zu trinken im Überfluß gehabt«.

In diesen Tagen wurden verzehrt: 8 Spießkrammetsvögel (4 fl.), 2 Wildenten (56 kr.), 2 Zungen und 2 Euter (1 fl.), ein Schweinskopf (2 fl. 50 kr.), ein Rotwildbretschlegel (1 fl. 40 kr.), 2 Hasen (1 fl. 24 kr.), ein Welschhinkel (1 fl. 18 kr.), 2 Kapaunen (1 fl. 16 kr.), ein Schwarzwildbretziemer (17 Pfd. schwer, 2 fl. 50 kr.), Schwarzwildbret zur Pastete (1 fl.), 2 Ratue (?) (1 fl. 30 kr.), 100 Suppen (1 fl. 12 kr.), Wirsching (10 kr.), Kohl (14 kr.), Rindfleisch (1 fl. 28 kr.), Kalbfleisch in die Suppen, für Bei-Essen und Karmenatt[24]) (1 fl. 54 kr.), Wurst (40 kr.), eine durchsichtige Welschhahnenpastet (3 fl. 40 kr.), 2 alte Hinkel (36 kr.), ein Pfund Nierenfett (12 kr.), Äpfel (18 kr.), Sonstiges (8 kr.), Hambputten (8 kr.),[25] Zucker (20 kr.), Mandel und Rosinen (32 kr.), Haußblaß (4 kr.),[26] Zitronat (5 kr.), Käs und Butter (34 kr.). Von weiteren Ausgaben verzeichnete der Küchenschreiber dann noch für »die piramid«[27] 2 fl. 40 kr., an den Koch für Zugehör 5 fl. 39 kr. außer »drei gewöhnliche Stecken Holz«, Trinkgeld an des Kellers Hertzog Bedienten für den überbrachten Wildbretschlegel 12 kr., 4¾ Maß Wein 57 kr. Die Musikanten wurden an beiden Tagen von den Trinkgeldern bezahlt.

Das ganze »Traktament« kostete 41 fl. 33 kr., an Einnahmen standen dem 39 fl. 55 kr. gegenüber. Der Hof hatte außer vier großen Wachslichtern und »etlichen Zitronen« die üblichen 18 fl. gegeben. Zudem hatte er die Hofküche zur »Preparierung« des Mahles zur Verfügung gestellt, sowie 30 »Gesteck« Silber, Messer, Löffel und Gabeln, drei Vorleglöffel und sechs silberne Salzkannen. Die Hofwäscherei gab für die beiden Haupttage frisches Tischzeug, der Hofkücheninspektor hatte »ein Stück gesalzenes Rindfleisch ad 17 Pfd. nebst 2 Zungen ad restituendum gelehnt«. Der Hausbender lieferte außer der halben Ohm »ordinari« und einer Ohm Ehrenwein am ersten Tag noch ein Viertel Ohm Kräuterwein.

Der König gab am ersten Tag »einen Flaschenkeller von 30, und dann von 6 Maß, am zweiten Tag einen von 6 Maß, mithin 42 Maß Kostheimer«, dazu einen Schwarzwildbretziemer sowie 4 fl. 40 kr. Jeder von den Hofräten v. Nitschky, v. Scheben und Reitzer stiftete einen »Flaschenkeller«. An Weingeldern gingen 13 fl. ein. Dem Zoll-

schreiber zu Höchst und den Kellern zu Epstein, Steinheim und auf dem Thöngeshof[28]) sowie dem Amtsverweser auf Neubamberg hatte man eigens um »einen Wildpretbraten oder etwa ein paar Hasen« geschrieben. Der Höchster »hat die Kanzlei nicht einmal einer Antwort gewürdigt«. »Pro nota« setzt der Schreiber hinter diese Feststellung. Die andern gaben dafür desto reichlicher. Der Amtskeller Hertzog sandte vom Thöngeshof einen »Rotwildpretschlegel«; der Steinheimer Keller statt der verlangten Kapaunen, die nicht zu bekommen seien, zwei Hasen; der Amtsverweser Englert von Neubamberg schickte, weil »das Wetter dermalen zum Jagen gar zu schlimm«, einen Spezial-Dukaten zu 4 fl. 15 kr., um »dafür zu Mainz einen selbstbeliebigen Braten zu erkaufen«. In dem Dankschreiben an ihn vom 25. Januar wird ausdrücklich hervorgehoben, daß »sämtlichen Herrn Hofräten ingleich allen übrigen Kanzleipersonen die Zuschrift nebst dem Dukaten ordentlich gezeigt worden« sei. Der Epsteiner Keller, den der Küchenschreiber »auf der Gassen anredete«, warum er nicht auf das Schreiben der Kanzlei geantwortet habe, entschuldigte sich ebenfalls mit dem schlechten Wetter, »man könnte dermalen nichts haben«. Folgenden Tags schickte er jedoch einen Rehbock, als das Traktament bereits vorüber war. »Transeat bis zu gelegener Zeit!« bemerkt der Schreiber.

Noch reichlicher steuerten die erzstiftischen Beamten bei zum Fastnachtstraktament, das in diesem Jahre zum erstenmal seit längerer Zeit gefeiert wurde. Vierundzwanzig Keller des Erzstifts wurden dazu eingeladen und gebeten, der Kanzlei »mit einem Wildpret oder sonstigen Braten ... an Hand zu gehen«. Der Rotenbucher Keller schickte von Aschaffenburg aus 6 fl. 20 kr. »für einen zahmen Braten, welcher aus der Nähe mehr als von Ferne appetitlich sein kann«, es sei »stadtkundig, daß nicht das Geringste an Wildpret, wie solches auch Namen haben mag, sogar auch nicht um doppelte Zahlung zu haben sei«. Der Külsheimer gibt, da ihm »die Gelegenheit einen welschen Hahn nach Mainz zu transportieren, abgeht«, 2 fl. 20 kr.; der Bischofsheimer 1 fl. »vor einen recht schmutzigen Küchenschurz, um darin ein Gericht von ausgeschlagen und gerührten Eiern präparieren zu können, welche mit einem Küchenjungen vermischt und wohl gepfeffert ein unvergleichliches Frikasse ausmachen werden«; der Königskisser 2 fl. 20 kr. »mit Bitt durch die Köchin ein Brätlein auf dem Markt zu Mainz erkaufen zu lassen«, da im Epsteinschen und Reifenbergischen »umb Geld dermalen kein Wildpretsbrätge« zu haben sei. Der Klingenberger nennt seine 3 fl. »ein guldenes Kügelgen«, mit dem der Küchenmeister auf dem Markt zu Mainz »einen gewisseren Schuß dann dahiesiger churf. alter Jäger mit seinen bleiernen Kugeln tun« werde; der Rockenberger gab 4 fl. Dazu kamen, wie stets, von der Kammer 18 fl.

An Naturalien ging vom Kronberger Keller »ein geringes Küchenpraesent«, wie er es selbst nennt, ein »Waldhase« ein, vom Neuenhainer ein großer welscher Hahn und vom Epsteiner zwei Kapaunen.

Die Einnahmen betragen somit 37 fl., die Ausgaben fürs Essen etwas mehr als 33 fl. Rechnet man die Naturallieferungen dazu, so erscheint die Annahme einer ähnlich stattlichen Veranstaltung wie man sie am Dreikönigsfeste gefeiert hatte, nicht unberech-

tigt. Diese Vermutung wird durch die genaue Abrechnung, die erhalten ist, bestätigt. Indes lohnt es sich in Anbetracht der ausführlichen Behandlung des Dreikönigstraktaments nicht so sehr, näher darauf einzugehen.

Mit solchem Überfluß und Glanz ausgestattet werden wir uns die Feier des »Königreichs« freilich nur in seinen glücklicheren Jahren vorstellen dürfen, wenn ein potenter Herr König geworden war[29]) oder wenn besondere Verhältnisse dazu Veranlassung boten.

So beging 1763 die »kurfürstliche Regierungskanzlei ein feierlich hundertjähriges Jubiläum«, offenbar zum Gedächtnis der Neugründung des »Königreichs« nach dem Dreißigjährigen Krieg. 1730 hatte man bereits eine Zentenarfeier veranstaltet. »Bei diesjähriger Königreichs gewöhnlicher Mahlzeit hat man bei der churfürstlichen Regierungskanzlei das hundertjährige Jubiläum zelebriert und seind auf den zweiten Tag aus der churfürstlichen Hofküchen unterschiedliche gute Speisen auf die Kanzlei gegeben worden.« Wie kurz ist doch die menschliche Erinnerung! 1617 sprach man bereits von einem »alten herkommenen Gebrauch« und 1730 feierte man glücklich und zufrieden das hundertjährige Jubiläum des Bestehens! Es ist allerdings zu bemerken, daß die ersten Protokolle anscheinend erst nachträglich unserem Bande eingefügt sind, sonst wären derartige chronologische Unachtsamkeiten wohl kaum möglich gewesen.

1688 und 1765 waren gar die Kurfürsten »Könige«. Wie Anselm Franz von Ingelheim (1679—95) sein Königtum feiern ließ, davon berichtet das Protokoll nichts. Emmerich Josef von Breidbach-Bürresheim (1763—74) gab »ein prächtiges Traktament zwei Tag lang, wobei den ersten Tag ein Ball gehalten worden«. Während der Regierung dieses lebenslustigen Fürsten[30]) sah das »Königreich« überhaupt fröhliche Zeiten.

Des Kurfürsten Beichtvater »Herr Ostlender«,[31]) der im Jahr zuvor »Besenbinder« gewesen war, trug 1764 die Krone. Er stiftete »zwei Karolinen und am ersten Tag 24 und den zweiten 20 Maß kostbaren Wein«.

1767 war König »Ihro Hochwürden Excellenz Herr Regierungspraesident Freiherr v. Erthal«, der spätere Kurfürst Friedrich Karl,[32]) sein Bruder, der Geheimrat Lothar Franz, Amtmann von Lohr, wurde Oberamtmann. Friedrich Karl ließ »ein prächtiges Traktament durch den Churfürstl. Küchenmeister H. Podulack zubereiten, und die ... hohe Standespersonen durch die zwei jüngste Regierungskanzlisten dazu invitieren«. Eine illustre Gesellschaft folgte der Einladung: der kurpfälzische Hofratspraesident Freiherr v. Venningen, Exz., der Hofkanzler v. Vorster, Exz., der Kommandant Graf v. Lamberg, Exz., der Geh. Rat und Kanzleidirektor v. Kunibert, die Geh. Räte v. Ottental, Freiherr v. Benzel, die Hofräte Graf v. Stadion, v. Hornstein, Graf v. d. Leyen, v. Dalberg, v. Brabeck, Geh. Rat v. Scheben, die Hofräte v. Löhr und v. Lammertz, die Geh. Referendarien v. Benzel, v. Strauß, v. Keller, v. Schmitz, v. Vorster, Geh. Rat Rüssel, die Hofräte Heusser, Serger, v. Dell, Gerster, Gracher, Lieb, v. Köth, v. Specht, Graf v. Schönborn, v. Kageneck, Graf v. Elz.

Das »prächtige Traktament« kostete 83 fl. 27 kr., von denen der König 80 fl. übernahm, dazu stiftete er eine Ohm einheimischen, sowie 50 Flaschen fremden Wein. Im einzelnen wurde ausgegeben und verzehrt: 39 Pfd. Rindfleisch (ab 6 kr.), 20 Pfd. ge-

salzenes Rindfleisch (ad 8 kr.), 2 grüne und 2 gesalzene Ochsenzungen (ad 36 kr.), 41 Pfd. Kalbfleisch (ad 6½ kr.), 8 Stück Kalbsmilchen (ad 6 kr.), 28 Pfd. Hammelfleisch (ad 5½ kr.), 16 Pfd. Schweinefleisch (ad 6½ kr.), 4 Blut= und 6 Leber=Würste (ad 12 kr.), 8 dürre Knoblochswürst (ad 6 kr.), 6 Pfd. dürre Schinken (ad 13½ kr.), 6 Pfd. dürre Speck (ad 18 kr.), 10 Pfd. frische Butter (ad 13 kr.), 2 Pfd. Schmalzbutter (ad 20 kr.), 2 Gänse (ad 80 kr.), 7 Hahnen (ad 30 kr.), 3 Kapaunen (ad 72 kr.), 3 Enten (ad 45 kr.), 125 Eier (ad 25 pro 22 kr.), 9 Spießkrammetsvögel (ad 36 kr.), 950 Stück Austern (ad 100 pro 2 fl. 17 kr.), 6 Pfd. Melis=Zucker (ad 19 kr.), 3 Pfd. Raffinat=Zucker (ad 24 kr.), 3 Lot Zimmt (ad 14 kr.), 2 Pfd. große Rosinen (ad 14 kr.), 82 Stück Zitronen (ad 4½ kr.), ½ Pfd. Zitronat (ad 30 kr.), 4 Pfd. Mandeln (ad 22 kr.), 2 Stück »Applicinen« (ad 10 kr.), 6 Lot Haußenblas (ad 17 kr.), 1 Maß Milch (5 kr.), 2 Maß Rahm (ad 24 kr.), Obst zum Kompott (10 kr.).

Ähnlich hoch ging es 1769 her, als Se. Exz. Geh. Rat Graf v. Stadion, der Ältere,[33]) König war. Sein »Traktament« kostete 61 fl. 22 kr., eingenommen wurden 62 fl. Stadion selbst gab 6 Karolinen, eine Ohm Wein und 50 Flaschen fremden Wein. Das Verzeichnis der »aufgegangenen« Speisen ist dem Protokoll beigefügt.

Zwei Jahre später stand Se. Exz. Geh. Rat Graf v. Stadion, der Jüngere,[34]) an seiner Stelle; er gab 5 Karolinen, »welche zu Verherrlichung des Tisches sind angewendet worden«. Außerdem schenkte er »ein Fäßlein Austern, ein Ohm rheinisch und fremden Wein«.

Beim Königreich des Hofrates Freih. v. Forster im Jahre 1770 findet sich keinerlei Eintrag, ebensowenig zum Jahre 1773, als der Geh. Rat Bertram v. Scheben König war. Ihr Kollege Hofrat v. Heddersdorf hatte 1768 50 fl. gestiftet, über deren Verwendung im einzelnen wir keine Nachricht haben.

Gaben die Könige keinen Zuschuß, dann mußte sich die Kanzlei mit dem vom Hofe gelieferten »18 fl. Traktament« begnügen. Sie feierte dann das Fest unter sich, die hohen Gäste fehlten. So war es 1772, als der Hofkammerregistrator Frisch die höchste Würde bekleidete, so 1774, als der Kammerdiener Pestel den Königstuhl bestieg. Eine kleine »Verehrung« machte damals nur der Regierungsregistrator Hettinger, der »sich wegen des Willkommentrinkens mit 300 Austern redimierte«. Doch liegen auch Beispiele vor, daß das »Königreich« hoher Hofbeamten recht einfach verlief, so gab es 1766, als Se. Exz. Geh. Rat v. Boos König war,[35]) nichts außer dem 18 fl. Traktament. War der Herr Geh. Rat nicht gut auf die Kanzlei zu sprechen oder befand er sich in so drückender Lage, daß er der Sitte nicht genügen konnte? Das »Verzeichnus deren Speisen, welche vi gnädigsten Inscripti churf. Regierungskanzlei beim vormjährigen Dreikönigtraktament gegen Zahlung 18 fl. empfangen aus der Hofküch« datiert Mainz 1766. I. 7.) ist erhalten;[36]) es mag hier als Ergänzung zu den Speisefolgen, die Gudenus[37]) und Widmann[38]) aus Mainz bringen, folgen:

2 Souppen mit alten Hühner
2 Schüßelen gemüß samt beylag
1 Schüßelen mit dreyerley Würst
1 großes Stück rindfleisch samt einer Schüßel mit Meerettig
1 Wilprets Zähmer
1 Kalbsbraten
2 Schüßel mit Vöglen
2 Schüßel Salade
1 Sulzen Pastet

1 Pastet mit Boularden und austeren Sauce	1 Schinken
1 Pastete mit Kalbfleisch in einer Sauce mit Trüffel und Morglen	1 Schweinskopf
	2 große Apfel Torten
2 Schüßel mit schwarz Wilbrett Beyeßen	2 Kuchen
1 Hammelsbraten	2 Schüßel mit Krach Mantlen
1 Schüßel junge Hahnen mit Sartellen Sauce	2 Schüßel mit Biscuits
2 gebratene Welsch	2 Schüßel mit großen Rosinen
1 Compotte mit Apfel	2 Schüßel verzuckerten Annis
1 dito mit Quitten	2 Schüßel mit kleinen Lebkuchen

In der Mitte stunde ein großer Aufsatz mit allerley Confectures.

Die Zeiten hatten sich gebessert und damit auch die Speisenfolge. Noch 1723 hatte es für 18 fl. diesen »Küchenzettel zur Faßnachts Mahlzeit«[39]) gegeben:

Ein gute Suppen mit 2 Hühner — in 2 Schüßeln	4 gute Capaunen gebrathen	NB muß alles ahm spies und nicht im Backoffen gebraben werden.
Ein gutes gemüs mit zugehör — in 2 Schüßeln	Einen welschen hahnen gebraten	
Ein gutes stück rindtfleisch ad 12 Pfd.	Einen guten Wildtprettsbrathen	
Ein Warme gute Kalbfleischpastet	Eine welschen Hahne pastet, kalt mit gallern	
Ein gut eingemachtes wildtprett in 2 Schüßeln	Einen guten schunken	
Ein guter Kalbsbrathen	Salat in 2 Schüßeln	
	1 Torten	

Die Regierungszeit Emmerich Josefs war, wie diese Übersicht erkennen läßt, für das Mainzer »Königreich« freudenvoll und ereignisreich. Es ist, als hätte sich das »Königreich« am Ende seines Bestehens nochmals in vollem Glanze zeigen sollen. Mit Emmerich Josef wurde auch »das Königreich zu Mainz« zu Grabe getragen.

Friedrich Karl v. Erthal, der letzte Beherrscher des alten Kurstaates, wurde im August 1774 gewählt. Mit ihm zog zunächst ein anderer Geist in das gesamte Staatswesen, er setzte sich in offenen Gegensatz zu den Prinzipien seines Vorgängers.[40]) Die Lebenslust des Rokoko sollte schwinden. Diesem Umschwung fiel das uralte Mainzer »Königreich« zum Opfer.[41]) Friedrich Karl war viel zu praktisch angelegt und auf die Beseitigung der tiefen Schäden, an denen die geistlichen Herrschaften krankten, zu eifrig bedacht, als daß er an solchen Spielereien, und wenn sie auch nur wenige Wochen im Jahre währten, als Regent hätte Gefallen finden können.

Wie er seinen Mainzern die Fastnacht beschnitt, zeigt die Ankündigung des Churfürstl. Mainzisch. Vicedomamts zu Mainz vom 22. Februar 1775 im 17. Stück der »Churfürstlichen Mainzischen gnädigst privilegirten Anzeigen von verschiedenen Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nötig und nützlich ist«. (Samstags, den 25ten des Hornungs 1775).

»Nachdem Ihro Churfürstliche Gnaden, unser allerseits gnädigster Herr, den höchsten Befehl dahin erlassen, daß den bevorstehenden Fastnachtsdienstag alles Musichalten, Tanzen und übrige auf diese Tage gewöhnliche Ergötzlichkeiten, sowohl in den Privat- als öffentlichen Wirthshäusern unfehlbar um Dreyviertel auf 12 Uhr des Nachts ihr Ende nehmen sollen, als wird ein solches andurch männiglich bekannt gemacht, und zugleich verwarniget, sich bey allenfallsigen Widerlebungsfall für unvermeidlicher gemessenen Ahndung um da mehr zu hüten, als durch eigends bestellte Personen auf die Übertretter eine genaue Aufsicht genommen werden wird.«

Das gleiche geht aus einer Anzeige in derselben Nummer hervor, die dieser vicedomamtlichen Ankündigung vorausgeht. Hier wird bekanntgegeben, daß auch »in

dem adelichen Gesellschaftshause« der Bal en masque am Fastnachtdienstag um 3/4 12 Uhr aufhören mußte.

Ob außer diesen Regierungsgrundsätzen eine besondere Veranlassung Friedrich Karl bestimmte, auch die alte Institution des »Königreichs« zu beseitigen, an dessen Spitze er selbst noch vor wenig Jahren gestanden hatte und das er damals glänzender als je zuvor hatte feiern lassen, ließ sich bisher nicht ermitteln. Er war jedenfalls frei von aller sentimentalen Altertümelei, sonst hätte er sich nicht berufen gefühlt, dem durch Jahrhunderte geübten heiteren Königsspiel plötzlich und für immer ein Ende zu machen.

Ganz jäh bricht das Protokoll des Jahres 1775 ab. Der letzte Protokollist hatte schon begonnen, die Rangliste aufzustellen und die Namen des Kurfürsten, des Regierungs- und Kammerpräsidenten geschrieben. Da traf der Befehl der Aufhebung des Festes ein. Traurigen Mutes schloß er den Band mit dem Chronogramm:

Non In arMIs ast GLorIosa PaCe bonI ChrIstIanIanI (!) ab ErthaL
ELeCtorIs antIqVI CanCeLLarIae RegnI fInIs fVIt.

So wenig wir über das Leben und Treiben im »Königreich zu Mainz« unterrichtet sind, so wenig wissen wir etwas davon, wie die beteiligten Kreise seine Aufhebung beurteilten. Allzu tragisch scheint man sie keinesfalls genommen zu haben. Man würde sonst in den nächsten Jahren, als der große Umschwung in Friedrich Karls Politik eingetreten war, seine Wiederherstellung zweifelsohne von dem persönlich festesfrohen Fürsten[42]) erreicht haben. Doch davon hören wir nichts.

Es ist kein Zufall, es ist durch den Gang der Geschichte begründet, daß der Zerstörer des »Königreichs zu Mainz« auch der letzte Mainzer Kurfürst gewesen ist.

1) Aus A. Fahne, Der Karneval mit Rücksicht auf verwandte Erscheinungen, Köln-Bonn 1854, S. 55, nach Du Tilot, memoires pour servir à l'hist. de la Fête des Foux 1741. 4°. Epistol. facult. parisensis an. 1444 d. 12. mart.

2) Er trägt die Signatur: L. 741, Mz. Reg. Arch., L. 27.

3) M. M. Mayer, Nürnbergisches Schembartbuch, Nürnberg 1831 in M. M. Mayers »Des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche« I, 1, S. 25 ff. — Vgl. auch K. Meyer, Fastnachtsspiel und Fastnachtsscherz im 15. und 16. Jahrhundert, S. 180 in der Zeitschrift für Allgemeine Geschichte, Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte, Stuttgart III (1886), 161 ff.

4) Siehe oben S. 393 die Aufschrift des Bandes; 1617 und 1679 »per sortem« (über den Zusammenhang vgl. oben S. 396); — 1677 »befanden sich in Ziehung der Zettel nachfolgende Personen und officia«; 1743 »bei Ziehung der Dreikönigzettel« (die ganze Stelle siehe unten Anm. 29); 1751 verlief der erste Wahlgang erfolglos, da »der Zettel des Königs aus dem Hut gefallen war«.

5) Fahne 57.

6) Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom, Freiburg i. B. I (1895), 52 ff.

7) L. Baur, Berichte des hessen-darmstädtischen Gesandten Justus Eberh. Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680—1683. Im Archiv für österreichische Geschichte, Wien XXXVII (1867), 267 ff. Meine Zitate nach dem S.-A., S. 8 ff. — Zum Begriff der »Wirthschafft« vgl. auch S. 63 den Bericht über die Wirtschaft des Jahres 1682, die in Gestalt eines regelrechten Bazars stattfand, sowie S. 98. Siehe auch oben S. 395.

8) Paul Bahlmann, Münstersche Fastnachtsbelustigungen in G. Steinhausens Zeitschrift für Kulturgeschichte, N. (4.) F. Weimar I (1894), 220 ff.

9) 1534, S. 131 a. In dem Abschnitt: »Von der Römischen Christen fest, feier, tempel, altar, begrebnis, befingnüs, und breuchen durch das gantz iar.« S. 130 b ff.

10) Vgl. dazu auch F. Falk, Beiträge zur Geschichte des mittelalterlichen Erziehungs- und Unterrichtswesens

in den linksrheinischen Gebieten der ehemaligen Bistümer Mainz und Worms, S. 45, im ersten Heft der von der Gruppe Hessen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte herausgegebenen Beiträge zur hessischen Schul- und Universitätsgeschichte; sowie desselben Verfassers Schul- und Kinderfeste im Mittelalter, Frankfurt a. M. 1880 (in den Frankfurter zeitgemäßen Broschüren N. F., Bd. I, Heft 8).

11) Ausgabe von K. A. Barack, Freiburg i. B.-Tübingen, 2. Aufl. III (1881), 119.

12) Ober 1539. Das Jahr geht hervor aus der Angabe a. a. O., 117.

13) Sei = ein feiner Wollenstoff. Siehe M. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig II (1876), 853.

14) Nach der Ausgabe von W. Krämer in Diehl-Köhlers Beiträgen zur hessischen Kirchengeschichte II, 1 (1903), 13 ff. Ergänzungsband zum Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde. N. F. — Der betreffende Abschnitt findet sich auch, nicht ganz korrekt, bei L. Frohnhäuser, Die Schweden in Mainz, 106 ff., im Archiv II (1899), 1 ff., sowie in der Frankfurter Zeitung 1905, IX, 22, Nr. 263, in dem Aufsatz von A. Börckel, Ein rheinisches Schloß und seine Denkwürdigkeiten.

15) »Ein Mainzer Humanist über den Karneval (1495)« in der Zeitschrift für Kulturgeschichte, N. (4.) F. III (1896), 21 ff., und in der Frankfurter Zeitung 1899, II, 12, Nr. 43, »Zur Geschichte des Mainzer Karnevals«.

16) Nähere Begründung wird meine Biographie dieses Kurfürsten geben.

17) Siehe den diesbezüglichen Erlaß bei Fr. J. Scheppler, codex ecclesiasticus moguntinus novissimus. Aschaffenburg 1802, S. 106.

18) Windhetzer, wohl = Windhundhetzer, vgl. M. Heyne, Deutsches Wörterbuch. Leipzig III (1895), 1386, s. v. Wind, Nr. 2, sowie II (1892), 146.

19) Wohl die Mainzer Kollegiatstifte B. M. V. ad Gradus, S. Petri, S. Stephani, S. Victoris, die den Beinamen »insignis« führen. Vgl. die Churmainzischen Hof- und Staatskalender.

20) Aus diesem Jahr haben wir zum erstenmal seit 1619 eine Nachricht darüber. An anderer Stelle (Würzburg, Kreisarchiv, Mainzer Regierungsarchiv L. 638, unter den Akten der Kanzlei) ist der »Küchenzettel über das fassnachts Imbs 1723« erhalten; abgedruckt oben S. 403. Er trägt das Subskript: »Hiervor wirdt zahlt und geliefert ahn geldt 18 fl., ahn holtz ein Karn. frey nacher haus geführt. Pauli schuster burger und stattkoch.« — Vgl. auch oben S. 399.

21) Siehe Heyne III, 1006.

22) Für alle auf »Essen und Trinken« bezüglichen Fragen vgl. das klassische Werk von Moriz Heyne, Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer 2. Bd., Deutsches Nahrungswesen, Leipzig 1901. Daneben ist heranzuziehen A. Schultz, Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, München-Berlin 1903 in Below-Meineckes Handbuch der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte, S. 293 ff.

23) Für alle Personenfragen, Titel, richtige Schreibung der Namen u. ä. sind stets die betreffenden Jahrgänge der Staatskalender zu vergleichen. Die hier gegebene Schreibweise entspricht der unseres Aktenbandes.

24) Unrichtig für Carbonade, Rostbraten, siehe Heyse, Fremdwörterbuch, 16. Aufl., Hannover 1879, S. 150.

25) Hagebutten, vgl. darüber P. J. Marpergers (Mitglied der Königlich-Preußischen Sozietät der Wissenschaften) Küch- und Keller-Dictionarium, Hamburg 1716, S. 443.

26) Hausenblase (vgl. oben S. 402) = Blase des Hausen, eines großen Fisches, zum Ankleben von Dingen gebraucht. Grimm IV, 2 (1877), 660.

27) Wohl ein Tafelaufsatz mit Obst und Süßigkeiten. Siehe die Speisefolge v. J. 1766, oben S. 403.

28) Keller des Amtes Olm, Staatskalender 1742, S. 77. Er hatte seinen Sitz auf dem Töngeshof bei Ebersheim; vgl. K. J. Brilmayer, Rheinhessen. Gießen 1905, S. 117 und 432.

29) Die Bitte um Wildbret in dem S. 400 erwähnten Einladungsschreiben an die Keller wird ausdrücklich damit begründet, daß »nun einer von den Herrn Hofräten, nemblich Herr Hofrat Hellmantel bei Ziehung der Dreikönigszettel König worden, mithin ganz gewiß die mehrigs Herrn Räten bei diesem Traktament beiwohnen werden«.

30) Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig VI (1877), 85.

31) P. Gundisalvus Ostlender, Ord. F. F. Praed., Ss. Theol. Magist., Erzbischöfl. geistlicher Rat. Chur-Maynzischer Hof-, Staats- und Stands-Calender auf das Jahr . . . MDCCLXVII, S. 12 und 76.

32) Sein voller Titel lautete: »Capitul. Herr des Kayserl. Stifts Bamberg, beyder Römisch. Kayserl. auch Königl. Apostolisch. Majestäten und Sr. Kurfürstl. Gnaden zu Maynz würckl. Geheimer-Rath und Hof-Raths-Präsident, und Sr. Hochfürstl. Gnaden und Bischofen zu Bamberg würkl. Geheimer-Rath, wie auch Rector Magnificentissimus der uralten Universität zu Maynz.« Unter den Mainzer Dom »Capitular-Herrn« im Staatskalender 1767, S. 3.

33) Hugo Johann Philipp Graf von Stadion und Thanhausen, Herr zu Stadion, Moßbeuren, Emmerkingen und Warthausen, dann Herr zu Ganth, Gothenschloß, Neumarck und Saboregan in Böhmen, Erb Truchses des Hoch-Stifts Augspurg, Sr. Churfürstl. Gnaden zu Maynz Geheimer Rath, auch Amtmann zu Höchst und Hofheim. Staatskalender 1707, S. 64 und 61.

34) Frantz Conrad Graf von Stadion, Ihro beyder Kaiser, Kön. Majest. Majest. würklicher, wie auch Churfürstl. Maynzischer Cammerherr, Hof- und Regierungs-Rath, und Amtmann zu Bischofsheim, a. a. O. 66 ff.

35) Karl Freih. v. Boos zu Walbeck und Montfort, Obriststilberkämmerer, auch churf. mayntzischer Geh. Rat und Oberamtmann zu Steinheim, a. a. O., S. 72.

36) In zwei Exemplaren, bei den Akten d. J. 1766 und 1769, dortselbst findet sich auch die Speisenfolge von 1772.

37) Codex diplomaticus... Frankfurt-Leipzig IV (1758), 656, 660 und 691.

38) Eine Mainzer Presse der Reformationszeit (auch unter dem Titel: Franz Behem), Paderborn 1889, S. 48 ff. — Sehr interessant sind »etliche Kuchen-Zetteln und Anweisungen zu Gastereyen und Mahlzeiten« für jeden Monat in »Der aus dem Parnasso ehmals entlauffenen vortrefflichen Köchin, welche bey denen Göttinnen Ceres, Diana und Pomona viel Jahre gedienet, Hinterlassene und bißhero, Bei unterschiedlichen der Löbl. Koch-Kunst beflissenen Frauen zu Nürnberg, zerstreuet und in großer Geheimgehalten gewesene Gemerck-Zettel« ... Nürnberg 1691, S. 985 ff., Kochbuchliteratur siehe bei Schultz 326 ff.

39) Vgl. oben Anm. 20.

40) Allgemeine deutsche Biographie VII (1878), 552.

41) Vgl. dazu Kittel, Geschichte der freiherrlichen Familie von und zu Erthal, S. 202 im Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, Würzburg XVII (1865), 97 ff.

42) Allgemeine deutsche Biographie VII, 556.

Zu berichtigen: S. 395, Z. 3 v. o. statt venezianischen: römischen.
S. 400, Z. 13 v. u. statt Königskiffer: Königsteiner.

Anlagen

I

Mainzische Fastnachts-Lustbarkeit aus dem 16. Jahrhundert

(aus »Journal von und für Deutschland« II (1785), 2 (7. Stück), 30 ff.)

Bericht eines adelichen Beamten zu Mainz an seinen abwesenden Junker vom 26. Febr. 1580

Sonsten weiß ich nicht, ob Ew. Edln bericht seyen, wie es allhie in der Fastnacht zugefaren. Da Sie es nicht wissen, ist's also, daß den Fastnachts-Sonntag eine gute Matron, prostitutae pudicitiae, — — 's Tochter genannt, so einen Peyer genommen, zum Styfel Hochzeit gehalten. Nun haben desselben Abends der Herr von Cronbergk, Herr Raw, der junge Flach und Johann von Hattstein, so zum heil. Grabe gewesen, ein Anschlag gemacht, daß sie sich verbutzen, zur Hochzeit ein Mummenschantz wagen, und vielleicht sonst mit der Braut uf alte Kundschaft reden wollten: wie sie denn auch deß Abends um Neun vor das Haus mit vier Fackeln und vermummt gekommen begehrend, man wolle sie einlassen. Aber die Hochzeitgäst, welche all unachtsam los jung Purs,*) Maintzer Stämgen, gewesen, haben niemands wollen inlassen. Immittels kommen die Wächter, fangen an mit den Herrn zu zanken. Sie ziehen auß vom Leder, haben grosse breite Wehren zu beden Fäusten, hauen damit den Wächtern die Stangen an Spiessen

*) Purs = Burs, Bursche. Grimms deutsches Wörterbuch, Leipzig VII (1889), 2277. — Mannigfache, für uns teils sehr überflüssige Erläuterungen gibt der Originaldruck dieser Anlage.

mitten entzwey und gebaren sonsten also mit ihnen, daß sie ihnen überlegen seyn, und die Wächter weichen müssen. Do rufen sie Burger=Recht, und fallen die Kerle, das ehrlich Gesindgen zur Hochzeit, über die Thüre herauß, und sammeln sich, daß etwan ein dreyssig Personen wider diese vier gestanden. Sie stehen zusammen in das Eck daselbst beym Agnesen=Kloster, hauen so starck und wacker umb sich, daß die Kerle weichen, und beschädigen gar viel; Dann die Mammelung wohl eine gantze Stunde gewähret. Wie nun sie, die Kerlen, alle weichen, folgen sie nach. Und als sie ihre Hüte, so ihnen abgeschlagen, verlohren, ersieht Hattstein einen Hut auf der Erden; will den mit der lincken Hand aufheben. Also steht ungefähr und über Versehen, ein Kerle hinter dem Bären, so allda ist, schlägt mit einem starken Degen, und haut Hattstein über die linke Faust durch die Knöchel, die gantz entzwey und ab, daß sie nur an der Haut hängt, verblutet sich ehe er zum Scherer kommt, daß man anfänglich anders nicht wollen, dann ihme die Hand abschneiden. Aber doch haben die Scherer allbereits alle Knochel auß der Hand genommen, heilen sie ihm wohl wieder, aber dergestalt, daß die Hand ihme gar lahm, und die Finger in der Hand krumm liegen bleiben werden. Ingleichen hat Kronbergk ein Kaufmanns=Wundlein uff den Kopf bekommen. Ist jedermann hertzlich leid vor Hattstein, und hat der Vizdumb, so seine, Hattsteins, Schwester hat, folgenden Tag den Bräutigam mit seinen Gästen und andern allen dergestalt lassen einsetzen, daß alle Thürm voll worden. Sind aber jetzo wieder herauß, und hat Hattstein an der Hand noch grosse Schmerzen. Wollte dem Junkern ich nicht verhalten etc.

II

Protokoll vom Jahre 1663

Hochw. Ihro Gn. Herr von Saal	König
H. Erbenius	Hofschmid
H. Ganßhorn	Stubenhüzer
H. Secret. Franck	Bottenmeister
H. Bruchmeier	Hofrath Secret.
H. Oßwaldt	Hofmarschall
H. Peter Brand	Registrator
H. Secret. Lagus	Landrenthmeister
H. Meyglmeyer	Jägermeister
H. Peter Fleischlein	Hauß Hoffmeister
H. Adam Bartholomäi	Ingrossist
Ihro Gn. Franz von Schönborn	Vorschneider
H. Dietes	Speyßer
H. Büßer	Berüter
H. Dr. Hörnigk	Geheimer Secret.
H. Burger	Taxator
Ihro Gestreng. Melch. Frid. von Schönborn	Hofjunker
H. Canzler Mehl	Canzleydiener
Ihro Churfürstl. Gn.	Einspenniger
H. Paulus schweizer	Hundtsjung
H. v. Herissen	Weinschreiber
Ihro Gestreng. Johann Philip von Schönborn	Räthschänck
H. Dr. Großhans Jun.	Currirer
H. Sekret. Hohefeld	Canzlist
H. Philip Nußbaum	Reuter Haubtman
H. Tob. Richter	Cammer=Sekret.
H. Adam Kohlin	wächter
H. Cuno Plez	Hofmezger
H. Andreas Huber	Zahlmeister
Ihro freyherrl. Gn. H. von Boineburg	Hoffschuster
H. Landrenthmeister	Jäger
Meister Thomas	Capellenmeister
Ihro Gn. Brömbser von Rüdesheim	Hoff Barbirer
H. Heldt	Pistormeister
H. Steph. Jenck	Protocollist
H. Philips	Canzler
H. Senftt	Mundkoch
H. Dr. Krebs	Mundschänck

Meister Herman	Cammer Canzlist
Andreas Körner	Küchenmeister
H. Lehen Probst	Canzley Director
M. Mather	Trabant Haubtman
H. Carl Caplan	Leibkutscher
H. Philips Fleischman	Hoffschlosser
H. Lincker	Fouhrir
H. G. Jacobi	Narr
H. Weiz	Taffelbecker
H. Carl Heinrich Faber	Küchen Jung
H. Exelius	Cammerdiener
H. Köphgen	Küchenschreiber
H. von Deiblckheim	Obermarschall
H. Höglin	Renthmeister
H. Ehemanth	Hof Musicus
H. Joh. Martin Groshans	Canzleybott
H. Berninger	Hof Caplan
H. Lassier	Senftenknecht
H. Rockoch	Haußbender
Mr. Andreas Mezger	Hoffschreyner
H. Hans Jacob Groshans	Schornsteinfeger
H. Johannes Cammerknecht	Hoffrath
H. Hanß Stein	Hoffattler
H. Faulhaber	Lehen Probst
H. Dr. Schlaum	Geheimer Rath
H. Secret. Faber	Page
H. Johann Brand	Cammer Junker
H. von Franckenstein	Saalknecht
H. Senftt Jun.	Hofmedicus
H. Gottfrid von Elz	Trabant
Johann Hellwich	Silberdiener
H. Rudolphi	Oberkeller
H. Klapperbach	Hoff Haffner
H. Groshans Sen.	Cammerknecht
H. Stumpf	Pörtner
H. Berberich	Trompeter
H. Günther	Laquey
H. Eckerlein	Bratenwender
Pistorbecker	Einkäufer
H. von Pilttersdorff	Wagenmeister
H. Büchner	Rechenschreiber
Johann Rubert	Hünerfänger.
Stephan Stock	Stallmeister
H. Kam	Beyläuffer
Joseph Mayer	Sattelknecht
H. Willkühn	Hoffglöckner
H. Hettinger	Hoffschneider
H. Dr. Rapp	Secret.

Ist dieß daß Königreich, so Anno 1663 uff der Churfürstl. Maintzisch. Canzley gehalten worden.

III

Königs Protocoll 1774

Vgl. damit »Die Folge Des weltlichen States des hohen Erzstifts Mainz« im Kurmainzischen Hof- und Stats-Kalender Auf das Jahr MDCCLXXIV, Mainz, S. 83 ff.

Ihro kurfürstl. Gnaden	Proviant Commissarius
Ihro Hochwürden Gnaden H. Rggs Präsident von Erthal	Schornsteinfeger
Ihro Hochwürden Gnaden H. Kammer Präsident Freih. v. Frankenstein	Hofzahlmeister
Ihro Excell. H. Großhofmeister von Grosschlag	Hofrechenmeister
Ihro Excellence H. Obrist Kämmerer Graf von Elz	Stadthalter
Ihro Excellenz H. Obermarschall von Ingelheim	Vice Dom
Ihro Excell H. Hofkanzler, Freiherr von Benzel	Bauschreiber
Ihro Excellenz H. Hofmarschall von Boost	Faisanenmeister
Ihro Excell. H. Ghrath Freih. von Dahlberg	Favorite Gärtner
Ihro Excll. H. Oberstallmster Graf v. Elz	Hoffattler
Ihro Excell. H. Graf von Stadion sen.	Silberdiener
Ihro Excell. H. Ghrath von Erthal	Kanzleidiener
Ihro Excell. H. Ghrath von Fechenbach	Hofthürhüter
Ihro Excell. H. G. R. von Wambold	Hoftruchseß
Ihro Excell. H. G. R. von Schmiedburg	Hofarchitect
Ihro Excell. H. G. R. von Clod	Hoftapezierer
Ihro Excellenz H. G. R. Schenk von Castel	Zollschreiber
Ihro Excell. H. G. R. v. Brabeck	Landrechnungs Revisor
Ihr Excell. H. G. R. Graf von Stadion iun.	Brückenmeister

Ihro Excellenz H. G. R. Graf von Ingelheim iun.	Küchen-Inspector
Ihro Excellenz H. G. R. v. Hettersdorf	Hof Cammer Director
Ihro Excell. H. G. R. von Reiber Kanzlei Director	Hof Jud
Ihro Excellenz H. G. R. von Straus Kanzlei Director	Bau-Rath
H. Ghrath von Scheben	Hof Hock
H. Ghrath von Ottenthal	Hofläuffer
H. Ghrath von Benzel	Hofgalleriemeister
H. Ghrath Rüffel	Hofjäger
H. Ghrath von Keller	Hofgerichts Rath
H. Ghrath Lleb	Kanzlei-Director
H. Ghrath Horix	Obristsilber Cämmerer
H. Ghrath von Deel	Botenmeister

Hof und Rggs Räthe

H. von Ritter	Hofdreher
H. von Forster iun.	Hofstreichermeister
H. von Köth	geheimer Registrator
H. von Forstmeister	Hofzinngießer
H. von Kerpen dom.	Hofbauknecht
H. von Fechenbach dom.	Hofroßarzt
H. von Weyers	Hofbesenbender
H. Graf von Stadion	Hoftafeldecker
H. von Forster sen.	Hofkupferstecher
H. von Camerz sen.	militair Holzverwalter
H. von Löhr	Hof Tenorist
H. Mulzer	Hofpaucker
H. von Camerz iun.	Gewalts Bott
H. Häusser	Hof Mechanicus
H. Serger	Hofkammer Registrator
H. von Schmiz	Kammer Portier
H. Gracher	geheim. Kanzlei Accessist
H. Koligs	Küchenmeister
H. Gerster	Page Praeceptor
H. von Kiningen	Hofgerichts Pedell
H. Reuther	Hof-Juncker
H. Scheppler	Forstrath
H. von Reiber	Hof Trompeter
H. Linden	Jagdt Capitaine
H. Kalckhofen	Oberhofgärtner
H. von Faber	Hof Bassist
H. Manns	Lehen Registrator

Rggs Secretarii

H. von Tannstein auch Hofgerichts Rath	Beiläufer
H. Hauck	Hof Calcant
H. Hofmann	Hof Buchhalter
H. Vogt	Cavalier Koch
H. Serger	Hof Trabant
H. Aul	Hof Balletmeister

Rggs Registratoren

H. Qualba	Reißfourier
H. Molitor	Hofmetzger
H. Menshengen	Hof Commediant
H. Hartung	Hoflichter Lieferant
H. Hartmann	Commercien Rath
H. Via	Hoffactor
H. Hettinger	Hof Cammer Accessist
H. Löhr	Hof Organist
H. Ingrossist Linden	Saaldiener

Rggs Kanzelisten

H. Degenhard	Münzmeister
H. Löhr sen.	Cammer Laquay
H. Paaz	Ingenieur
H. Ehrhard auch geheimer Kanzelist	Hofgerichts Director
H. Löhr auch Ghr. Kanzelist	Hof Cammerzoller
H. Laturner	Hofsauerkrautschneider
H. Scherer	Hofzwergepfeiffer
H. Kissel	Hof Apotheker
H. Fatum	Hofstoß Karcher
H. Erhard iun.	Hof Page Diener

Kanzlei Dienere

Johann Bruger	Registratur Wärther
Georg Staub	Bauschreiber

Geheime Kanzlei

H. Geheimer Secret. Dumelz	Brodspeiser
H. Geheimer Secret. Leiz	Unterstallmeister

Registratores

H. Mann	Hof Music Intendant
H. Kissel	Hof Cavalier

Geheime Kanzelisten

H. Degenhard	Proviant Becker

Geheimer Kanzleidiener

H. Dalberg	Hof Rath

Kurfürstl. Hofkammer

Kammerdirektor H. Linden	geheimer Kanzleidiener
H. von Stubenrauch sen.	Concertmeister.
H. Molitor	Hof Pistormeister
H. Grelle	Materialien Verwalter
H. Wallau	Hof Kaplan
H. Hettinger	Bau Inspector
H. Handel	Protocollist
H. Krieg	Hofkriegs Rath
H. von Stubenrauch iun.	Büchsenspanner
H. Fritsch	Hoftüncher
H. von Brentano	Lustiger Tisch Rath
H. Weibert	Rittmeister
H. Kopp	Mundkoch
H. Dorsch	Weiszeichverwalter
H. Pittschaft	Cavalier Schenk

Kammerzahlmeister	
H. Michel	Hofgärtnergesell

Kriegszahlmeister	
H. Theyer	Hofkellermeister

Hofkammer Secretarii	
H. Will	Hoflautenist
H. Erstenberger	Hof Cammer Rath
H. Dreimülen	Hof Laquay
H. Degenhard	Hof Cammer Accessist

Registratores	
H. Hennemann	Hofmahler
H. Stubenrauch	Brückenzöller
H. Hettinger	Hofzahlmeister
H. Frank sen.	Küchenpförtner
H. Harach	Hof meubles Verwalter
H. Frank jun.	Wildmeister
H. Stumm Buchhalter	Hof Raths Praesident

Kanzelisten	
H. Bingert	Hofsprachmeister
H. Steinbrecht	Hof Bau Amts Praesident
H. Buchmann	Hofmarschallamts Syndicus
H. Hennemann	Beichtvater
H. Debillau	Schloßverwalter

Kammerwärter	
Peter Illing	Hofwagenmeister
Sebastian Linck	Hof Bau Director
Georg Hasselbeck	Hoffechtmeister

Obristkämmerer Amt	
Pater Honoratus Beichtvater	Wald Inspector

H. Leibmedici	
H. Hofrath Nauheimer	Hofmarschallamts Cursor
H. Hofrath Ittner	Lehen Probst

Hofkaplän	
H. Horn	Hof Conditor
H. Pestel	Reitschmitt
H. Helm	Seemeister
H. Gracher	Obriststallmeister
H. Chandelle	Schloßthürmer
H. Hettinger	Hof Kirschner
H. Nieberger	Hofgärtner

Leib Chyrurgus	
H. Lang	Reiß Kanzelist

Kammerdienere	
H. Kirchner	Sattelknecht
H. Pestel	König
H. Mez	Oberkeller
H. Güttel	Hofsänger
H. Schröder	Hof Cammer Kanzlist
H. Weipert	Münzamts Diener
H. Kaufmann Hofmahler	Hofbau Actuarius
H. Altenburg Kammerfurier	Hof Antiquarius

Hofmarschallamt	
H. Haushofmeister Aul	Hofmarschall
H. Hoffourier Bibersheimer	Hofhautboist
H. Reißfourier Baratino	Münzwaradein

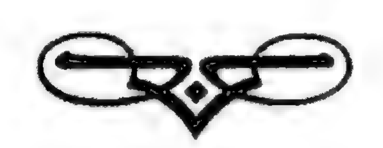
Küch und Keller Parthie	
Küchenmeister Bodolak	geheimer Secretarius
Küchenschreiber Reif	Hof Richter
Haußbänder Berberich	Controlleur
Weinschreiber Brunn	Großhofmeister
Hofmundschenk Dahlmüller	Leib Page
Zehrgeber Frank	Hof Paruquier
Conditor Iller	Archivarius

Silberdienere	
Hermes	Hofkarcher
Best	Leibkutscher

Mundköch	
Eichhoff	Hofwaldhornist
Kessler	geheimer Rath
Schäfer	Hofholzverwalter
Scherer	Kammerherr
Rikmann Backmeister	Weinprober
Ochsenheimer Bratenmeister	Hofkammer Praesident
Fritsch Cavallier Koch	Hoftanzmeister
Streicher Edelknabenkoch	Hofmeelwieger
Majer Edelknabenkoch	Hofsäckler
Pistor Meister*)	Mundschenk

Obriststallmeister Amt	
Unterstallmeister H. Hoscher	Stallknecht
Page Hofmeister H. v. Thery	Schatzmeister
Edelknaben Correpetitor H. Latrone	Kellerknecht

*) Hr. Anton Reichart nach dem Hof- und Staats-Kalender 1774, S. 110.



Ludwig Lindenschmitt

Ein auf dem Schloßplatz in Mainz gefundenes Elfenbeinrelief

Ein auf dem Schloßplatz in Mainz gefundenes Elfenbeinrelief

Von Ludwig Lindenschmitt in Mainz

Das heute als Schloßplatz bezeichnete Gebiet in Mainz war während der römischen Periode zum Teil bebaut und von zwei Straßen durchschnitten, im frühen Mittelalter freiliegendes Wiesen- und Ackerland, und wurde nach Erbauung der erzbischöflichen Burg gegen Ende des 15. Jahrhunderts Garten- und Weinberggelände, trug aber auch in dieser Zeit nur vereinzelte kleinere Wohnhäuser und Wirtschaftsgebäude. Der ursprünglich tiefliegende Boden wurde im Laufe der Zeit mehrfach durch Anschüttungen erhöht, und bei diesen Gelegenheiten konnten mit dem von anderen Stellen der Stadt hergeführten Schutt auch Reste verschiedener Kulturperioden Ablagerung finden.

Die zur Herstellung der Fundamente des neuen Justizgebäudes ins Werk gesetzten umfassenden Erdbewegungen legten drei, stellenweise auch vier gut erkennbare Schichten frei. Aus der untersten, 2,50—3,00 m unter der jetzigen Fläche, wurden bis jetzt vereinzelte Reste römischer Keramik und Kleingeräte zutage gefördert, die in ihrem gleichartigen spätzeitlichen Charakter und in ihrer Verbindung mit baulichen Resten die ursprüngliche römische Schichte erkennen lassen. Die oberen Ablagerungen zeigen Bruchstücke von künstlerisch schönen Ofenkacheln des 16.—17. Jahrhunderts, ebenfalls römische, aber von anderen Stellen hergeführte Scherben verschiedener Zeitstellung, und schließlich zahlreiche Gefäßreste aus dem 18. Jahrhundert.

Das Mittelalter ist bis jetzt nur durch ein Fundstück vertreten, das in einer Tiefe von 1,30 m erhoben wurde. Es ist dies eine auf der Tafel in natürlicher Größe abgebildete Skulptur, die in den folgenden Zeilen kurze Beschreibung finden mag.

Das kleine Kunstwerk stellt sich als ein Relief dar, das in eine 12,5 cm breite, 4,9 cm hohe und 0,8 mm dicke Elfenbeinplatte geschnitten ist. Es zeigt zwei nimbierte Engel einen Kranz haltend, der das Lamm Gottes umgibt. Die Darstellung ist in kräftigem Hochrelief ausgeführt, und tritt zum Teil stark über den glatten Rahmen vor. Die Körperverhältnisse, der etwas zu große Kopf, kurze Rumpf, die langen Hände geben den beiden Engeln, die als Jünglinge gedacht sind, etwas Schwerfälliges, ohne jedoch die große Lebendigkeit der Bewegung zu beeinträchtigen. Diese drückt freilich mehr eine athletische Kraftanstrengung als ein ehrfürchtiges Beugen aus. Mit weitausgreifendem Schritt und gesenktem Haupt stehen sie sich fast wie zwei Ringer gegenüber. Auch die Gesichtsbildung zeigt große, starke bäuerische Züge. Das Haar ist kurz geschoren. Die Kleidung der Engel besteht in einer bis zu den Knöcheln reichenden Tunika und einem Obergewand. Ob die den Oberarm deckenden Ärmel an der Tunika oder dem letzteren sitzen, läßt sich mit Bestimmtheit nicht entscheiden. Die Anordnung der Draperie ist, von gewissen Härten und Wiederholungen abgesehen, im ganzen mit gutem Geschmack ausgeführt, sie zeugt von dem Bestreben, die dargestellte Körper-

bewegung durch die Bildung der Gewandfalten nachdrücklich hervorzuheben, und trägt zur lebendigen Wirkung wesentlich bei. Die Flügel zeigen am oberen Teil den kurzen Flaum, nach unten hin lange Schwungfedern, eine Anordnung, die im allgemeinen der natürlichen Bildung entspricht.

Die hochliegenden Teile der Figuren, Kopf, Schultern und Schenkel, sind offenbar durch langdauernde Abscheuerung abgenutzt und glänzend poliert. Der von den Engeln gehaltene Kranz besteht anscheinend aus kleinen Blättern, und ist wohl als Lorbeerkranz gedacht. Das mit rückwärtsgewandtem Kopf dargestellte Lamm trägt einen Nimbus mit inständigem Kreuz, um den Hals liegt ein einfaches Band. Die Wolle ist durch regelmäßige schneckenförmige Locken wiedergegeben, die durch Abnutzung im Laufe der Zeit, namentlich am Leib, fast unkenntlich geworden sind. Ein Vorder- und ein Hinterbein sind ausgebrochen.

Die Anordnung der ganzen Gruppe in dem gegebenen Raume zeugt von künstlerischem Empfinden.

Das Alter des Bildwerks ist durch die Fundumstände in keiner Weise festzustellen. Der aufgefüllte Boden brachte gerade in der Umgebung der Fundstelle keine anderen Gegenstände zutage. Dagegen scheinen mir die Kunstformen deutlich genug für seine Stellung in das 10. bis 11. Jahrhundert und für seinen einheimischen Ursprung zu sprechen.

Da von einer handwerksmäßigen, rohen Arbeit keineswegs die Rede sein kann, tritt der Gegensatz zu gleichartigen Darstellungen der entwickelten romanischen Kunst, die sich oft durch Anmut und Zierlichkeit in der Komposition und in der Ausführung der Details auszeichnen, um so überzeugender in die Erscheinung. Anderseits ist das Bildwerk weit entfernt von der zwar korrekten aber kalten, unlebendigen Darstellung der menschlichen Gestalt, die für die Leistungen der byzantinischen Kunst im 10. und 11. Jahrhundert bezeichnend ist. Hier tritt uns eine von klassischen Traditionen zwar beeinflußte, im wesentlichen aber naive Auffassung entgegen; was die Figuren an Regelmäßigkeit und Ebenmaß der Formen vermissen lassen, ersetzen sie durch Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung. Was gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten in der Ausführung von Einzelheiten betrifft, so möchte ich hier nur auf die eiförmigen, glatt ausgesparten und scharf abgegrenzten Stellen an den Schultern und Schenkeln hinweisen, eine Besonderheit, die gerade an den einheimischen Werken der spätkarolingischen Zeit und der Zeit der sächsischen Könige zutage tritt. Eine eingehendere Besprechung und Zusammenstellung des Bildwerkes mit anderen gleichartigen Arbeiten muß ich mir für eine andere Stelle vorbehalten.

Die ursprüngliche Verwendung des Täfelchens ist mir noch nicht klar geworden. Die Platte zeigt zwei horizontale, dicht hinter dem vorgestellten Fuß der Engel in der Rückwand sichtbare Durchbohrungen und zwei weitere, in denen noch eiserne Stifte sitzen, an den Flügeln. Im unteren Rahmenteil, rechts und links sind je zwei vertikale durch den Rahmen gehende Löcher vorhanden. Daß die Tafel vermittels Stiften aus Metall oder aus anderem Material an irgend einem Gegenstand, vielleicht einer zweiten Platte, angeheftet war, ist demnach wohl anzunehmen. An den beiden unteren Ecken

des Rahmens sind leichte Rillen vorhanden, die ebenfalls darauf hindeuten, daß sich hier ein Anschluß vollzog.

Die bereits erwähnten Spuren von Abnutzung der Oberfläche können vermuten lassen, daß die Platte von einem kleinen Geräte herrührt, das man häufig gebrauchte. Vielleicht hat man in ihr die Einlage in die Seitenwand eines Reliquiars, oder eine Zierplatte von dem Deckel eines Evangelienbuches zu sehen.





Elfenbeinrelief des Museums zu Mainz
Gefunden in Mainz 1900

Konrad Lange

Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar

Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar

Von Konrad Lange in Tübingen

Seit dem Jahre 1902 ist die Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart im Besitz des auf Taf. 1—3 publizierten fünfteiligen Altarbildes vom Jahre 1385, das sich früher unter dem Namen des »Prager« oder »böhmischen Bildes« in der kleinen St. Veits-Kirche zu Mühlhausen befand.

Das Pfarrdorf Mühlhausen a. N. — wie es im Unterschied von anderen württembergischen Orten des Namens genannt wird — liegt 6 km unterhalb Cannstatt im malerischen Neckartal. Es hat zwei Kirchen, nämlich die auf einer Anhöhe gelegene, noch im gottesdienstlichen Gebrauch befindliche Pfarrkirche zur heiligen Walpurgis, die, obwohl ihrer Gründung nach wahrscheinlich in das 12. Jahrhundert zurückgehend, ihre jetzige Form erst durch einen Neubau des Jahres 1783 erhalten hat, und die berühmte, nicht mehr zu gottesdienstlichen Zwecken benutzte St. Veits-Kirche oder, wie sie ursprünglich hieß, St. Veits-Kapelle. Sie ist in den Jahren 1380—1385 gebaut und auf ihrem Hochaltar prangte ursprünglich unser Bild.[1]) Mit Recht hat man sie als ein »Schatzkästlein mittelalterlicher Kunst« bezeichnet. Ihre halbverblichenen, teilweise noch bis nahe an die Erbauungszeit heranreichenden Wandgemälde, die stattlichen steinernen Altarciborien rechts und links vom Chor, die allerdings erst aus spätgotischer Zeit stammenden, besonders in plastischer Beziehung bemerkenswerten Altarschreine, die alte Holzdecke mit ihrer nach altem Muster erneuerten Bemalung, die nach dem alten Muster restaurierte und bemalte Holzempore von 1488, endlich die an den Wänden stehenden steinernen Grabmäler, alles das vereinigt sich zu einem stimmungsvollen, koloristisch höchst malerischen Ensemble, wie wir deren in Württemberg, wo der Restaurationsteufel in so übler Weise gehaust hat, nur wenige haben.

Glücklicherweise ist die Gemeinde, die noch nicht ganz 1000 Seelen zählt, von jeher arm gewesen, was für die alten Kunstwerke von unschätzbarem Vorteil gewesen ist, insofern sie nicht mutwillig, »um das Dekorum zu wahren«, restauriert worden sind. Zwar haben auch hier in den Jahren 1852 und 1875—1880 mit Hilfe des Staates, des Württembergischen Altertumsvereins, des Vereins für christliche Kunst der evangelischen Kirche Württembergs sowie der Freiherrlich von Palmschen Patronatsherrschaft Restaurationen stattgefunden, die mit unserem Bilde begannen, sich dann aber auch auf die übrige Kirche erstreckten. Aber sie haben sich, wie man anerkennen muß, in bescheidenen Grenzen gehalten und mehr auf die Verhinderung weiteren Verfalls beschränkt als die Erzeugung eines modernen Eindrucks angestrebt, ein Prinzip, das überall befolgt werden sollte, da die Fremden, die einen historisch interessanten Ort besuchen, gar kein Interesse daran haben, zu sehen, wie sich ein moderner Restaurator denkt, daß die alte Herrlichkeit einmal ausgesehen hat, wohl aber den stimmungsvollen Reiz eines solchen alten Bauwerks sehr gut zu würdigen wissen.

Da abgesehen von einer holzgeschnitzten Marienstatue, die 1846 an die katholische

Gemeinde in Ludwigsburg abgetreten wurde, nichts Wesentliches aus der Kirche weggekommen zu sein scheint, hätte es nahe gelegen, auch das Prager Bild dort zu lassen. Aber einmal stand dasselbe nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle, dem Hochaltar, und konnte auch wegen des später auf demselben aufgestellten Schnitzaltars nicht mehr dorthin zurückgebracht werden, dann aber war es gar nicht mehr in seiner ursprünglichen Form zusammengesetzt, sondern die Bilder teilweise willkürlich aneinandergefügt, teilweise auch auseinandergerissen und an die feuchte Mauer des Chors gelehnt, wo große Farbstücke im Begriff waren, auf die Erde zu fallen, so daß dem Bilde der sichere Untergang gedroht hätte, wenn es nicht nach Stuttgart verbracht worden wäre. So lag denn alle Veranlassung vor, auf das Verkaufsangebot der Gemeinde einzugehen. Diese hat dadurch die Mittel in die Hand bekommen, in Zukunft selbst für die Erhaltung des Bauwerks zu sorgen. Möge sie dies im Sinne der modernen Denkmalpflege tun und sich nie zu einer Erneuerung etwa der Wandgemälde oder der Altarschreine überreden lassen!

Das sogenannte »Prager« Bild, mit dem wir es hier allein zu tun haben, ist, seitdem es Grüneisen 1840 in die Kunstgeschichte eingeführt hatte, zwar oft erwähnt, aber eigentlich niemals wissenschaftlich behandelt, ja nicht einmal stilgetreu und vollständig publiziert worden. Ich freue mich deshalb, es auf Taf. 1—3 in drei Lichtdrucken nach sehr guten Aufnahmen des Photographen Lill in Stuttgart bekannt machen zu können. Denn obwohl es seiner Qualität nach den Vergleich mit den meisten anderen Bildern des altdeutschen Saales der Gemäldegalerie nicht aufnehmen kann, ist es doch schon wegen seiner sehr frühen Entstehung, als das älteste datierte Tafelbild, das sich in Schwaben erhalten hat, und auch deshalb, weil wir über seinen Stifter und seine Herkunft genau unterrichtet sind, historisch von allergrößtem Werte.

1. Beschreibung

Das Altarwerk ist fünfteilig und zeigt zwei feste und zwei bewegliche Flügel, von denen die letzteren, je nachdem sie gedreht werden, entweder die festen Flügel oder das Mittelbild decken. Alle Teile des Bildes sind sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite, bemalt. Das Werk gehört also dem älteren Typus an, der vor der Ausbildung der plastisch verzierten Mittelschreine herrschte. An ein festes Hauptstück von quadratischer Form, das in einen einheitlichen Rahmen gefaßt, selbst aber wieder dreiteilig ist, schließen sich zwei in Angeln hängende bewegliche Flügel an, die, zwischen dem Mittelteil und den Flügeln sitzend, beliebig nach innen oder nach außen geklappt werden können. Klappt man sie nach außen, so decken sie die feststehenden Flügel und bilden mit dem Mittelbild ein Ganzes (Taf. 1), klappt man sie nach innen, so decken sie das Mittelbild und bilden mit den feststehenden Flügeln eine Einheit (Taf. 2). Dementsprechend zeigt sich auch ein Unterschied in der dekorativen Behandlung, indem die gleichzeitig sichtbaren Teile des Bildes das eine Mal einen goldenen, das andere Mal einen zinnoberroten Hintergrund haben. Und zwar heben sich die drei großen Heiligen (Taf. 1) auf goldenem, die biblischen Geschichten und das Stifterporträt (Taf. 2) auf zinnoberrotem mit goldenen Rosetten überstreutem Grunde ab. Die Rückseite (Taf. 3) hatte einen, wie es scheint, scharlach-

roten Hintergrund. Das Mittelbild ist noch in einen besonderen goldenen Rahmen gefaßt, der in den größeren quadratischen Rahmen eingefügt ist.

Sind die Flügel nach außen geklappt, so sieht man in der Mitte den heiligen Wenzel, links davon den heiligen Veit, rechts den heiligen Sigismund (Taf. 1), sind sie nach innen geklappt, so erscheinen in der Mitte, auf die beiden beweglichen Flügel verteilt, unten die Verkündigung, oben die Krönung Mariae, seitlich auf den feststehenden Flügeln rechts der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, links der knieende Stifter unter dem stehenden Christus als Schmerzensmann (Taf. 2). Im ganzen sind es zehn Bilder.[2]) Die Bilder auf Goldgrund sind wie immer als die vornehmeren zu betrachten, die an Festtagen der drei Heiligen und bei sonstigen feierlichen Gelegenheiten gezeigt wurden, während die Bilder auf rotem Grunde als weniger vornehm galten und gewöhnlich sichtbar waren. Jene entsprechen der Innenseite, diese der Außenseite der späteren Flügel- und Wandelaltäre. Die vorliegende Form scheint die älteste Form des Wandelaltars zu sein.

Von den drei großen Heiligen ist der mittlere, Wenzel, lebensgroß, Veit, in Anbetracht, daß er als Knabe gedacht ist, etwas überlebensgroß, aber natürlich etwas kleiner als Wenzel, Sigismund dagegen, der in der Größe mit dem heiligen Veit übereinstimmen mußte, etwas unterlebensgroß. Da die Köpfe der beiden seitlichen Heiligen mit demjenigen Wenzels die gleiche Höhe haben sollten, hat der Maler jene auf Postamente gestellt, welche die Form von Ecksteinen eines gotischen Quaderbaus, mit Diensten in den einspringenden Ecken haben. Der mittlere Heilige dagegen steht direkt auf dem hügelförmig gewölbten Grasboden. Wenzel, der wichtigste böhmische Nationalheilige, ist in derselben Tracht dargestellt, in der er in der damaligen böhmischen Kunst immer erscheint. Als Herzog von Böhmen trägt er den Herzogshut. Er ist mit einem nur an den Armen und Beinen sichtbaren Kettenpanzer bekleidet, der nicht durch Malerei, sondern plastisch dargestellt ist, nämlich vermittelst Streifen von Gips, die, wie es scheint, über einem wirklichen Kettenpanzer geformt, dann nach den Konturen der Arme und Beine zugeschnitten und auf den Grund aufgeleimt sind. Die Versilberung (oder Bronzierung?) dieser Teile ist durch Oxydation grau geworden. An den Schultern, Ellbogen und Knien ist der Kettenpanzer von goldenen Panzerstücken, sogenannten Mäuseln, unterbrochen. Über dem Kettenhemd trägt der Heilige einen roten mit goldenen Ornamenten verzierten »Lendner«, der etwas unterhalb der Hüften gegürtet ist und bis beinahe zu den Knien reicht. Die seitlichen Schlitze des Lendners lassen das Kettenhemd auch an den Oberschenkeln sehen. Um die Schultern hängt dem Heiligen ein blauer mit Hermelin gefütterter Mantel, der am Halse von einer großen kreisrunden, mit bunten Nägeln verzierten Goldspange zusammengehalten wird und hinten bis zur Erde herabfällt. Seine Rechte ist in Brusthöhe auf die braune Lanze gestützt, an der ein weißes (oder graues?) zugespitztes Fähnlein im Winde flattert. Dieses ist auf seiner einen Seite schwarz kariert, auf der anderen mit dem schwarzen einköpfigen Adler geschmückt, wie ihn die böhmischen Könige aus dem luxemburgischen Hause als deutsche Kaiser im Wappen führten. Es ist möglich, daß der Maler damit eine Huldigung gegen den damals herr-

schenden vierundzwanzigjährigen König Wenzel IV. beabsichtigte, doch haben die Gesichtszüge keinen porträtmäßigen Charakter. Die gesenkte Linke faßt in etwas ungeschickter Bewegung den Griff des zur Seite hängenden Schwertes und stützt sich zugleich auf den Rand des ausgeschweiften und zugespitzten Schildes, der ebenfalls mit dem schwarzen einköpfigen Reichsadler und zwar diesmal mit plastisch vortretendem Kopfe geschmückt ist. Den schwarzen Federn der beiden Adler sind an den Konturen noch dünnere rote Flaumfedern hinzugefügt.

Der Heilige hat blonde dichte Locken und einen kurzen blonden Vollbart. Der Herzogshut, die Mantelspange und der Gürtel sind mit vielen blau, weiß und rot bemalten und vergoldeten Eisennägeln verziert, die gewiß an die Stelle von ursprünglich hier befestigten Halbedelsteinen oder Glasflüssen getreten sind. Zu Füßen des Heiligen ist auf den Rasen in weißer Farbe sein Name S. wentzeslaus aufgemalt.

Der heilige Veit, der schon mit zwölf Jahren unter Kaiser Diocletian das Martyrium erlitt, hat als Knabe natürlich einen verhältnismäßig großen Kopf und wirkt dadurch, zumal in dieser Größe, besonders ungeschlacht. Da dies vielfach die Beurteilung des ganzen Bildes bestimmt hat, muß betont werden, daß dies nur zum Teil auf Rechnung des Stils oder des künstlerischen Ungeschicks des Malers, zum Teil aber auf das knabenhafte Alter des Dargestellten zu schreiben ist. Er hält den Palmzweig des Märtyrers in der gesenkten Rechten und eine (bei Veit sonst, soviel ich weiß, nicht vorkommende) goldene Kugel in der Linken. Gekleidet ist er in ein rotbraunes goldgesäumtes Untergewand und einen Mantel, der ebenso wie die Schuhe von derselben Farbe ist. Brust und Schultern bedeckt ein Hermelinkragen. Auch auf diesem befindet sich unter dem Halse eine kreisrunde Spange, deren Edelsteine durch bemalte Nägel ersetzt sind. Derartige Nägel sind ferner in gleichen Abständen am Rande des Heiligenscheins angebracht, während die Nimben der beiden anderen Heiligen und der übrigen Figuren des Bildes teils mit einfach eingegrabenen konzentrischen Linien, teils mit in den feuchten Kreidegrund eingedrückten runden Vertiefungen verziert sind. Veits braune Locken sind noch etwas länger als diejenigen Wenzels und hängen bis auf die Schultern herab. Zu seinen Füßen liegt das redende Wappen des Stifters Reinhart von Mühlhausen, drei silberne »Mühlhauen«, quer in scharlachrotem Felde (nicht umgekehrt, wie wohl gesagt worden ist).3) Auf dem Erdboden unter dem Postament steht in weißer Farbe die Inschrift: S. vitus.

Rechts steht der heilige Sigismund, als König von Burgund mit der Königskrone auf dem Haupte, dem Zepter in der Linken und der goldenen Kugel in der vom Mantel verhüllten Rechten dargestellt. Er trägt ein bläuliches goldgesäumtes Untergewand, Mantel und Schuhe haben dieselbe Farbe. Die Mantelspange, die hier Vierpaßform hat, und die Krone sind wieder mit bunten Nägeln verziert. Zu seinen Füßen befindet sich die folgende Helmzier: Auf dem Helm liegt ein rotes gezaddeltes Tuch, darauf ruht eine mit (gemalten) bunten Steinen verzierte silberne Krone und auf dieser steht ein grauer Fischreiher, der einen Fisch im Schnabel hält. Unter dem Postament der Name: S. Sigismūd.

Klappt man die beiden beweglichen Flügel, auf denen sich St. Veit und St. Sigismund befinden, nach innen, so erscheint auf zinnoberrotem Grunde unten in der Mitte, auf beide Flügel verteilt, die Verkündigung, darüber, im oberen Stockwerk, ebenfalls über beide Flügel sich erstreckend, die Krönung Mariae.

Die Verkündigung weicht nicht wesentlich von der typischen Darstellung ab. Da die zu verzierenden Felder mehr hoch als breit waren, sind beide Personen stehend dargestellt. Maria erscheint links an einem offenbar aus Holz gedachten, rötlich abschattierten Betpult mit rundem, abgetrepptem Fuß und schaut, die Arme züchtig übereinandergeschlagen, schräg über das Buch hinweg, in welchem sie vor dem Empfang der Botschaft gelesen hat. Sie trägt ein blaues Kleid und blauen, grüngefütterten Mantel. Lange blonde Locken fallen ihr auf die Schultern herab. Aus den Wolken in der rechten oberen Ecke des Bildes fliegt die Taube herab. In dem aufgeschlagenen Buche erkennt man die Worte: Vere ancilla domini Fiat michi ferūdū vlm̄ (voluntatem) tuū.

Der Engel, dessen liebliches Gesicht von braunen vollen Locken umwallt ist, hält ein Spruchband in der Hand, auf dem die Worte stehen: Ave · grā · plena · dn̄s · tecū (Ave gratia plena, dominus tecum). Er trägt ein grünes Kleid und grünen, rotgefütterten Mantel. Die Schuhe haben wiederum dieselbe Farbe. Seine Flügel sind scharlachrot schattiert.

Die Krönung Mariae oder die majestas Mariae, wie man sie besser nennen könnte, zeigt den Moment nach dem Empfang der Krone. Die Krönung selbst konnte infolge der Zweiteilung des Bildes nicht dargestellt werden, da sonst der Arm Christi von beiden Bildrändern durchschnitten worden wäre. Christus und Maria sitzen beide, die Häupter mit Kronen bedeckt, auf lehnenlosen Steinsitzen, deren vordere Flächen architektonisch, nämlich mit gotischen Maßwerkfenstern verziert sind. Der Sitz Christi ist bläulich, derjenige der Maria rötlich abschattiert. Maria trägt dasselbe Gewand wie in der Szene darunter, Christus rotbraunes Untergewand und rotbraunen gelbgefütterten Mantel. Maria hat die Hände betend gefaltet, Christus erteilt ihr mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger den Segen. In der Linken hält er ein Szepter.

Die Kreuzigung zeigt ebenso wie die beiden beschriebenen Szenen die konventionelle Anordnung. Da die Komposition das ganze Feld füllen sollte und dieses hoch und schmal war, mußte der Körper Christi ziemlich hoch hinaufgerückt und außerdem — wegen der Beschränkung der Breite — in kleinerem Maßstab als die unteren Figuren gehalten werden. Um seine Hüften ist ein durchsichtiges Lendentuch geschlagen. Am Fuße des Kreuzes steht links Maria in demselben blauen Mantel wie vorher, das Haupt und den rechten Arm verhüllt, die verhüllte Hand schmerzvoll gegen das Gesicht erhoben, während sie mit der linken Hand nach ihrer rechten Schulter herübergreift. Johannes, in ein gelbes grüngefüttertes Gewand gekleidet, hält in der verhüllten Rechten ein Buch und erhebt klagend die linke Hand. Alle Figuren haben große, kreisrunde, versilberte Nimben.

Der linke, feste Flügel ist durch eine Querteilung in zwei Felder geteilt. In dem

oberen sehen wir den stehenden Schmerzensmann in ganzer Figur, eine sogenannte misericordia („Erbärmdebild"). Er trägt die Dornenkrone auf dem Haupt, und hält in den vor dem Körper gekreuzten Armen Rute und Geißel. Hinter ihm ragt das Kreuz auf, an dessen Querarm links drei Nägel stecken, während rechts die (demnach zweimal dargestellte) Dornenkrone hängt. Sein Körper ist mit Blutspuren bedeckt, die Seitenwunde und die Nägelmale sind ebenso wie bei dem Gekreuzigten deutlich, wenn auch nicht aufdringlich hervorgehoben.

Unter ihm kniet der Stifter des Bildes, Reinhart von Mühlhausen, ein etwa fünfzigjähriger Mann von ausgesprochen individuellen Gesichtsformen, einer an der Wurzel tief eingesattelten, an der Spitze knolligen Nase, hoher und runder Stirn, die von halbkreisförmig beschnittenem, kappenförmig aufliegendem Haar umrahmt ist, dicker Oberlippe und kurzem braunem Vollbart. Er trägt einen rötlichen Mantel, dessen Innenseite an dem Umschlag am Halse sichtbar wird. Die Schuhe haben wieder dieselbe Farbe wie die Gewandung. Er faltet die Hände zum Gebet und hält gleichzeitig in ihnen ein Spruchband, das sich zu dem Schmerzensmann emporschlängelt und die Worte des Gebetes trägt: xpe (Christe) fili dei vivi miserere mei.[4] Über dem Kopfe des Stifters steht weiß auf rotem Grunde sein Name „reinhart". Neben ihm am Boden liegt das Mühlhäuser Wappen, das also auf der Vorderseite (vom Rahmen abgesehen) zweimal dargestellt ist, weil es auf jeden Fall gesehen werden sollte. Unter allen Bildern dieser Seite, abgesehen von der Krönung Mariae, befindet sich roh angedeutetes felsiges Terrain, bei Reinhart auch ein Bäumchen.

Der Rahmen des Hauptstücks, der, wie wir sehen werden, stark restauriert ist, zeigt in seiner jetzigen Form spätgotische Blattornamente auf rotem Grunde und dazwischen folgende 24 Wappen:

1. die Hirschhörner des württembergischen Stammwappens, schwarz in goldenem Felde (sechsmal),
2. den Reichsadler, schwarz in goldenem Felde (fünfmal),
3. den steigenden böhmischen Löwen, silbern in rotem Felde (viermal),
4. die Mühlhauen, silbern in rotem Felde (zweimal),
5. ein Stadttor mit drei Türmen, silbern in rotem Felde (Stadt Prag,[5] zweimal),
6. die zwei Mömpelgarder Fische, golden in rotem Felde (einmal),
7. die Rauten der Grafschaft Teck, grün in silbernem Felde (einmal),
8. eine schwarze Henne auf rotem Berg in goldenem Felde (Henneberg, Siebmacher I, 28, einmal),
9. eine schwarzgrüne Schlange in silbernem Felde, die ein Kind im Rachen hat (Herzogtum Mailand, Siebmacher I, 7, einmal),
10. einen silbernen Elefanten auf goldenem Dreiberg (Helfenstein?, einmal).

Nr. 1, 2, 3, 4 und 5 bedürfen im Hinblick auf die Landesherren, die gleichzeitig Kirchenpatrone waren, und den Aufenthalt des Stifters in Prag keiner Erklärung. Auffallender sind schon die Mömpelgarder Fische, die vor Graf Eberhard dem Jüngeren (1417—1419), dem die Grafschaft Mömpelgard durch Heirat zufiel, in Württemberg

überhaupt nicht denkbar sind, und in das gräflich württembergische Wappen erst durch Ludwig den Älteren 1446 aufgenommen wurden.[6] Ebenso auffallend die Teckschen Rauten, die zwar einzeln schon früher möglich gewesen wären (die Burg Teck wurde durch den Grafen Ulrich III. († 1344) erworben), in das württembergische Wappen aber erst bei der Erhebung der Grafschaft zum Herzogtum, 1495, aufgenommen wurden. Dadurch wird der Verdacht rege, daß, wenn nicht alle, so doch wenigstens ein Teil der Wappen erst später hinzugefügt sind. Das Wappen des Herzogtums Mailand erklärt sich vielleicht daraus, daß gerade im Jahre 1380 Verhandlungen zwischen dem Landesherrn, Herzog Eberhard dem Greiner, und Bernabò Visconti wegen einer Heirat seines Enkels mit dessen Tochter stattfanden, Stählin III, 356. Was die Wappen von Henneberg und Helfenstein in Mühlhausen zu tun haben, weiß ich nicht. Grueber (siehe unten) will auch die Wappen von Bayern und Mähren, sowie der Familien Salm und Rechberg hier erkennen, was jedenfalls nicht richtig ist.

Die Rückseite des Hauptstücks, die nur für den, der hinter den Altar trat, sichtbar war, zeigt in der Mitte die Kreuzigung, ähnlich wie die kleinere auf der Vorderseite und nur insofern etwas glücklicher komponiert, als die Tafel weniger schlank war und deshalb Christus in demselben Maßstab wie die beiden anderen Figuren dargestellt, das Ganze also besser zusammengefaßt werden konnte.

Auf den Seitenflügeln knien, den Gekreuzigten anbetend, die beiden Brüder Reinhart und Eberhart, deren ersterer allein das Bild 1385 gestiftet hat, während der zweite schon 1380 gestorben war, weshalb er auch weniger realistisch dargestellt ist. Die Porträtfigur Reinharts ist fast identisch mit derjenigen auf der Vorderseite, nur etwas größer. Diesmal schlingt sich das von den gefalteten Händen gehaltene Spruchband, da Christus nicht auf derselben Tafel darüber dargestellt war, um den Kopf des Beters, trägt aber wieder die Worte des Gebets: **Miserere mei deus̄ scdm̄** (secundum) **magnā misericordiā tuā.** Sein Gewand ist rötlich, der Gewandumschlag am Halse weißlich mit bläulichen Schatten. Eberhart, bei dem man die Familienähnlichkeit wohl erkennt, ist undeutlicher, schemenhafter dargestellt, und trägt ein weißliches, am Halse geknöpftes Gewand, offenbar ein Sterbehemd. Der Maler hat ihn, da er wahrscheinlich schon tot war, als der Auftrag erfolgte, nicht mehr nach dem Leben porträtieren können. Auf seinem Spruchbande setzt sich das Gebet Reinharts fort: **Et scdm̄ mltitudiñ** (multitudinem) **misrtionū tuar.** (miserationum tuarum) **dele nq̄tatē meā** (dele iniquitatem meam). Über seinem Haupte steht wieder der Name **Eberhart.** Zu Füßen beider Brüder liegt das Wappen, dessen Mühlhauen hier der Ersparnis halber weiß statt silbern wiedergegeben sind. Auch unter den Figuren der Rückseite ist felsiges Terrain angedeutet.

Über den beiden Stifterbildnissen befinden sich, schwarz auf weißem Grunde, in der gotischen Minuskel des 14. Jahrhunderts gemalt, folgende zwei Inschriften, unsere Hauptquelle für die Geschichte der Kapelle und ihres Altarbildes.

Über Reinhart:

Do mān czalt von cristi geburt mccclxxxv (1385) **iar am sant wencesz-**

laus tag wart disse tafel volbracht von dem Eirbn̄ (ehrbaren) Reinhart von Mülhusen burger zu Prag stifter diss. kappel und aller ander ir zu gehörd. Bittent got daz er im gnedig sey amn̄.

Über Eberhart:

Do mān tzalt von crists geburt tusend dryhūdert und achtzig iar an dem fritag vor sant gyldn · tag starb Eberhart von Mulhusen burger tzu Prag Reynhartz Bruder stifters disser kappell. Bittend Got vor in.

2. Erhaltung und Technik

Das Bild ist auf Tannenholz gemalt. Die irrige Angabe, daß es Eichenholz sei, rührt wohl daher, daß die beweglichen Flügel, die von Anfang an keinen Rahmen hatten, an ihren Rändern mit Einschubleisten aus Eichenholz versehen sind. Die Technik der Vorder- und Rückseite ist, wie gewöhnlich bei Altarbildern, eine verschiedene. Auf der Rückseite ist die Farbe auf einen dünnen Kreidegrund aufgetragen, der unmittelbar auf dem Holzgrunde aufliegt. Und zwar sind die Farben hier, wie schon ihre matte Wirkung zeigt, Tempera-, d. h. in diesem Falle wohl Leimfarben. Infolge ihrer der Sonne ausgesetzten Stellung nach den Ostfenstern des Chores zu ist die Farbe hier sehr abgebröckelt (vgl. die Photographie auf Taf. 3), so daß das Holz an vielen Stellen sichtbar wird. Außerdem geht, infolge Ziehens des Holzes, ein großer senkrechter Riß zwischen Christus und Maria hindurch, der auf der Vorderseite bei der Restauration ausgekittet wurde und deshalb hier nur unten etwas sichtbar wird. Die Hinterseite ist nicht restauriert, nur der Grund der beiden Figuren, der wie der Grund des Mittelbildes scharlachrot war, ist mit Ölfarbe übermalt.

Die Technik der Vorderseite und der beiden beweglichen Flügel ist bedeutend solider, bietet aber manches Rätsel. Auf den Holzgrund ist zunächst eine grobgewebte Leinwand aufgeleimt, die als Unterlage für einen dünnen Gipsgrund dient. Auf der glatt geschabten Fläche des letzteren sind die Farben aufgetragen. Dies ist die gewöhnliche Technik bis weit ins 16. Jahrhundert hinein. Zweifelhaft ist nur die Natur des Bindemittels. Fernbach (s. unten), der das Bild im Jahre 1847 noch im unrestaurierten Zustande sah und sich einen Flügel ans Licht bringen ließ, dessen Farben er mechanisch und wie es scheint auch chemisch genau untersucht haben will, behauptet, die Bilder seien mit Ölfarben ausgeführt und von einer als Firnis dienenden Wachsauflösung überzogen. Nur der rote Grund sei in Tempera (d. h. mit Eiweiß und Eigelb als Bindemittel) aufgetragen, darauf habe man dann die Figuren mit Ölfarbe aufgemalt und nachher das ganze Bild noch ein- oder zweimal mit Wachsauflösung überzogen. »Diese Bilder«, so sagt er, »sind nach erfolgter Reinigung so rein, so sanft und geschmeidig anzufühlen, daß man schon beim Befühlen derselben auf diese Behandlungsweise schließen muß. Die Farben laufen . . . in so verschmolzenen Übergängen von den Lichtmassen ins Dunkel, im Fleisch, insbesondere in den Gesichtern, sind so zarte bräunliche Tinten angebracht, die Haare so weich und zart ausgeführt, daß schon der Anblick dem Kenner die Technik der Ölmalerei deutlich vor Augen legen muß . . . Nach der Reinigung erhält die Oberfläche der Bilder bei der geringsten Friktion den reinsten

Wachsglanz, der sich bei stärkerem Reiben mit einem wollenen Lappen erhöht.« Da jeder andere Gemäldeüberzug oder Firnis durch Reiben trübe oder matt werde, ja sich sogar meistens in ähnlicher Art wie Pulver abreiben lasse, so könne man daraus nur auf einen Wachsüberzug schließen. Und so sieht denn Fernbach in diesen Bildern einen neuen Beweis dafür, daß die Ölmalerei, und zwar mit einem Wachsüberzug kombiniert, schon vor den Brüdern van Eyck bei Gemälden im Gebrauch war.

Reber dagegen (s. unten) behauptet, erst durch die Restauration habe sich die einstige Temperamalerei in weichliche vertriebene Ölmalerei umgesetzt und leugnet hier wie bei dem Bebenhäuser Bilde »Thron der Maria«, das sich ebenfalls seit kurzem in der Stuttgarter Galerie befindet, jede Anwendung von Ölmalerei bei der Entstehung des Bildes.

Die Sache liegt aber insofern etwas anders, als Fernbachs Behauptung, daß es Ölmalerei sei, gerade aus der Zeit vor der im Jahre 1852 vorgenommenen Restauration stammt, während allerdings die Versicherung, das Bild erhielte durch Reiben mit einem wollenen Lappen einen ganz besonderen Glanz, jetzt nicht mehr bestätigt werden kann. Wenn Fernbach in Bezug auf den Wachsüberzug recht hat, so muß dieser durch die Restauration zerstört worden sein, denn er läßt sich jetzt nicht mehr nachweisen. Übrigens sind Fernbachs Beobachtungen sonst keineswegs besonders genau, und man kann den Verdacht nicht abweisen, daß er bei seiner Untersuchung durch die Kenntnis der ähnlichen bei böhmischen Gemälden angestellten Beobachtungen des 18. Jahrhunderts beeinflußt worden sei (s. unten).

Jedenfalls ist die Frage jetzt nur vor dem Original zu entscheiden, und da möchte ich, solange keine »ikonoskopische« Untersuchung vorliegt, nur betonen, daß der Farbkörper sich, von einzelnen besonders breit und flott aufgesetzten Lichtern abgesehen, nicht von der Temperamalerei mittelalterlicher Gemälde unterscheidet, wie ja auch Fernbach selbst bei dem roten Grunde, der doch von allen Teilen des Bildes am intensivsten wirkt, die Temperamalerei nicht bestreiten will. Aber auch die Figuren sind, wie ich glaube, wenigstens in Tempera angelegt und untermalt. Dagegen sind viele Lichter auf den Gesichtern und Händen und besonders im Terrain, über deren Ursprünglichkeit kein Zweifel obwalten kann, mit so breitem Pinsel, so pastos und fett, man könnte fast sagen impressionistisch aufgesetzt, daß man die Verwendung von Öl als Bindemittel wenigstens bei dieser letzten Übermalung kaum wird leugnen können. Die ebenfalls ausgesprochene Vermutung, daß zu den Ölfarben Wachs hinzugemischt sei, läßt sich kaum beweisen, wenn man auch den Glanz der Farben dafür wohl ins Feld führen darf. Ein nachträgliches Einreiben mit Wachs will ich nicht gerade in Abrede stellen, doch kann man jetzt jedenfalls keine Spur davon erkennen.

So wird man also die Technik am besten als »Öltempera« bezeichnen, und dies würde auch, wie ich glaube, nicht über das hinausgehen, was wir von der Technik der Tafelmalerei im Mittelalter wissen. Daß man schon lange vor den Brüdern van Eyck das Öl als Bindemittel der Farben wenigstens bei Anstrichen verwendete, wird, wie schon Lessing wußte, durch Theophilus bezeugt. Cennino Cennini, der um 1400 schrieb, sagt, die Deutschen zeichneten sich in der Ölmalerei aus. Neuerdings ist sogar behauptet worden,

die ganze Technik der Alten sei ein schichtenweises Übereinanderlegen dünner Öllasuren gewesen. Andererseits fehlt es nicht an solchen, die sogar den Brüdern van Eyck die Kenntnis der Ölmalerei absprechen und in ihren Bildern eine Emulsionstechnik, d. h. ein Gemisch von Eitempera und Ölmalerei erkennen wollen. Es liegt auf der Hand, daß diese ganze Frage nur auf chemischem Wege und auf Grund einer großen Zahl mikroskopisch-chemischer Untersuchungen kleiner Farbpartikelchen entschieden werden kann. Gegenwärtig kommt es nur darauf an, die Bilder namhaft zu machen, die für eine solche Untersuchung einmal von Bedeutung werden können. Da ist in erster Linie das Mühlhäuser Altarwerk zu nennen, da hier die partielle Verwendung von Öl zum mindesten in den Partien sehr wahrscheinlich ist, wo man die Spur der Pinselhaare in der pastosen Farbenmasse deutlich erkennt. Ich weise in dieser Beziehung besonders auf das Bäumchen neben dem knieenden Reinhart hin, das ganz offenbar naß in naß übermalt ist. Auf jeden Fall zeigt sich schon in dem Wertlegen auf weiche Übergänge, wie es sich besonders in den bräunlichen Schatten und den weißlichen Lichtern des Fleisches verrät, ein prinzipielles Hinausgehen über den zeichnerisch konturierenden und flächenhaft kolorierenden Stil des Mittelalters. Man begreift wohl, wie diese Tendenz allmählich immer mehr zur Ölmalerei hindrängen mußte, in der, wie Vasari ganz richtig hervorhebt, diese weichen, schmelzenden Übergänge, diese »sfumato« Wirkungen viel leichter als in der strichelnden Temperamalerei erzielt werden konnten. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß man in diesen Bildern später einmal wichtige Vorstufen der van Eyckschen Technik erkennen wird.

Die Vorderseite des Bildes war übrigens auch an vielen Stellen schadhaft. Die Schäden sind hier nur durch den Restaurator Lamberty aus Trier, der das Bild im Auftrage und auf Kosten des Württembergischen Altertumsvereins im Sommer 1852 restauriert hat, ausgebessert worden. Noch jetzt bemerkt man an den Köpfen mehrerer Figuren roh eingekratzte Linien, die möglicherweise noch auf die Zeit des Bildersturms zurückgehen und die bei der Restauration notdürftig vertupft worden sind. Wenigstens heißt es, daß die Russen, die im Jahre 1813 die Kirche als Magazin benutzten, den alten Bildern eine rührende Verehrung bewiesen hätten. Immerhin war der Zustand schon 1840 nach Grüneisens Zeugnis ein ziemlich bedenklicher, indem besonders der heilige Wenzel, der knieende Donator und Maria auf der Kreuzigung sehr beschädigt waren. Das sind gerade die Figuren, in deren Farbkörpern man noch jetzt deutlich die von Lamberty eingefügten Stücke erkennen kann. Lamberty hat auch einzelne Teile des Bildes, wie z. B. den Mantel der Maria bei der Krönung übermalt, doch habe ich die Übermalungen wieder wegnehmen lassen, was ich für die selbstverständliche Pflicht jedes Galeriedirektors halte — falls sich nicht zeigt, daß unter der Übermalung überhaupt kein Farbkörper mehr vorhanden ist. Im ganzen ist aber die Restauration, die über 600 fl. kostete, nicht gerade als schlecht zu bezeichnen. Natürlich sind die goldenen Hintergründe und Heiligenscheine, auch der Rahmen des Mittelbildes, neu vergoldet worden, ebenso die Kronen, Waffen, Panzerstücke, Spangen usw. Doch hat sich noch das alte, schöne Gold an vielen Stellen, z. B. dem Szepter Sigismunds, erhalten. Die Heiligenscheine waren ursprünglich, wie

ich glaube, nicht golden, sondern silbern, und zwar aus Blattsilber hergestellt, das zwar vielfach restauriert ist, sich aber doch an einigen Stellen in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß die Nimben der Rückseite, bei denen man sich die Kosten des echten Materials sparen wollte, nicht gelb, sondern weiß ausgeführt sind. Ich weiß mich augenblicklich nicht zu entsinnen, ob silberne Heiligenscheine auch sonst vorkommen. Vielleicht sind sie hier durch die Erwägung veranlaßt, daß die goldenen Kronen sich auf goldenen Heiligenscheinen nicht gut abgesetzt haben würden. Unmöglich ist es auch nicht, daß der durchsichtige bräunliche Firnis, der über mehreren dieser silbernen Heiligenscheine liegt und offenbar den Zweck hatte, sie ins Goldene zu stimmen, dem ursprünglichen Zustande angehört.

Die ergänzten Farbteile erkennt man leicht an ihrer von der Umgebung etwas abweichenden Farbe. Sie sind sogar auf unseren Photographien deutlich zu erkennen. Besonders groß sind die eingesetzten Stücke unter den Füßen der drei großen Heiligen. Hier sind ganze Teile des Rasens mit einzelnen Buchstaben der Inschriften ergänzt. Doch besteht über die Lesung der letzteren niemals ein Zweifel. Auch an den übrigen Inschriften, auf der Vorder- und auf der Rückseite, hat man zwar hie und da herumgebessert, doch ohne ihren Wortlaut irgendwie zu verändern. Offenbar ist der Restaurator von den Mitgliedern des Altertumsvereins gut beaufsichtigt worden. Vom Rahmen ist allerdings der untere Schenkel, der wohl verfault war, ganz neu, die Malerei auf ihm und dem anstoßenden Teil des rechten Schenkels stammt wahrscheinlich von Lamberty. Es läßt sich nicht mehr sagen, inwieweit er sich dabei an den alten Bestand gehalten hat. Ein Protokoll über den Zustand des Bildes vor seiner Restauration ist in den Akten des Altertumsvereins, die ich eingesehen habe, nicht erhalten. Jedenfalls ist auch die Malerei des übrigen Rahmens bei dieser Gelegenheit stark übergangen, z. B. der rote Grund der Ornamente und viele goldene und silberne Teile ganz erneuert worden. Doch hat eine kürzlich angestellte genaue Untersuchung ergeben, daß die Zeichnung der Wappen und des zwischen ihnen befindlichen Ornaments im wesentlichen alt ist. Wenigstens haben einige Teile des alten roten Grundes und auch die Wappenzeichnungen freigelegt werden können und man hat keinen Grund, bei den nicht untersuchten Wappen eine völlige Modernisierung vorauszusetzen. Im ganzen kann man sagen, daß die Restauration für ihre Zeit ganz angemessen war. Es ist ein Glück, daß man Eigner in Augsburg, der seine Hilfe im Jahre 1844 anbot, nicht über das Bild gelassen, und noch mehr, daß man 1856 den Plan, die Flügel — höchst überflüssiger Weise — durchzusägen, mit Rücksicht auf die Kosten aufgegeben hatte.

Als ich das Bild im Jahre 1902 für die Stuttgarter Gemäldegalerie erwarb, stand es nicht mehr auf der Westempore, auf der es sich bis zu seiner Restauration, in einen Schrank eingelassen, befunden hatte, sondern an der rechten Seite des Chors, wohin es seinerzeit nach der Restauration auf Betreiben des Altertumsvereins gebracht worden war. Leider scheint der Altertumsverein damals nicht dafür gesorgt zu haben, daß die Teile nach ihrer Restauration wieder richtig zusammengesetzt wurden. Denn

die Angeln, die dies ermöglichen, sind erst im Jahre 1902 angebracht worden. Dafür waren aber die ursprünglich (und jetzt) unbeweglichen Flügel vom Bilde losgelöst und standen an die feuchte Wand gelehnt, so daß die Farbe immer weiter herunterblätterte und sicherlich ganz zerstört worden wäre, wenn wir das Bild nicht in Sicherheit gebracht hätten. Im allgemeinen ist es ja nicht zu billigen, daß Altarbilder von der Stelle, für die sie bestimmt sind, entfernt und in Museen gebracht werden. Wenn dies aber für sie das einzige Mittel der Rettung ist, so wird kein Galeriedirektor sich davor scheuen, sondern das geringere von zwei Übeln vorziehen. In Stuttgart ließ ich das Bild provisorisch reinigen, eine größere Übermalung wegnehmen, im übrigen aber nur die losgeblätterten Farbstücke festlegen, ohne zunächst die inzwischen – seit Lambertys Restauration – wieder entstandenen Lücken auszufüllen. Man kann diese deshalb auf den Photographien deutlich erkennen.

Ich kann danach mit aller Bestimmtheit versichern, daß das Bild, so wie es jetzt erscheint und wie die Aufnahmen es wiedergeben, trotz der Restauration doch in allem Wesentlichen intakt ist und in stilistischer Beziehung vollkommen sicher beurteilt werden kann.

Wann das Bild auf die westliche Empore gebracht worden ist, auf der es die älteren Forscher sahen, läßt sich nicht mehr bestimmen. Es heißt, daß es sich »seit Menschendenken« dort befand. Jedenfalls nicht vor 1488, denn in diesem Jahre wurde die Empore, nach der Jahreszahl, die sich an einem ihrer Pfeiler erhalten hat, gebaut. Sicher aber vor 1680. Denn in einer Handschrift des Kgl. Haus- und Staatsarchivs von diesem Jahre, die von dem Tübinger Professor Ulrich Pregizer stammt (Nr. 18), findet sich auf S. 98 der Eintrag bei Mühlhausen: »In der Kirche zu St. Veit an der undern Wand ist auch ein schöne alte gemahlte Taffel in Acht zu nemmen, auf welcher die Bildnußen Wenceslai und Sigismundi .. wie auch St. Viti zierlich mit gold und farben gemahlt: an dem Rand aber seind die Wappen der Ahnen deß vorgedachten Graff Ulrichen zu Wirttemberg.« (Mitteilung des Herrn Archivdirektors Dr. Schneider.)

Daß das Bild ursprünglich den Hochaltar der Kirche schmückte, ergibt sich schon aus seiner Größe, geht aber auch aus dem Wortlaut der Inschriften, in denen die Weihung »dieser Kapelle« selbst erwähnt wird, unzweideutig hervor. Der jetzige Hochaltar, ein Schnitzaltar mit sehr schönem plastischen Mittelschrein, stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, nach Paulus von 1510. Eine Inschrift, die das Jahr der Entstehung angäbe, ist nicht daran erhalten. Damals genügte offenbar der lediglich in Malerei hergestellte Altar nicht, man wollte einen Schnitzaltar haben. Dieser verdrängte also das alte und schon damals sicher altertümlich aussehende Gemälde von seiner Stelle. Ob dieses gleich damals auf die Westempore gebracht, oder vielleicht erst in dem Altarciborium zur Rechten des Choreingangs aufgestellt wurde, bis er dann auch hier einem modischen Schnitzaltar weichen mußte, läßt sich nicht mehr bestimmen. Sicher ist nur so viel, daß seine Rückseite damals verdeckt wurde und von da an bis zum Jahre der Restauration, 1852, verdeckt geblieben ist. Denn bei der Errichtung des neuen Hochaltars hielt man es für nötig, die beiden knieenden Gestalten des Stifters und seines Bruders, aller-

dings in freier Weise, aber mit denselben, wenn auch nicht ganz wortgetreuen Inschriften auf der Rückseite desselben zu wiederholen, ein sicherer Beweis, daß der neue Hochaltar dazu bestimmt war, den alten zu ersetzen. Allerdings kopierte man die Kreuzigung dabei nicht, sondern ersetzte sie durch einen stehenden Schmerzensmann.

3. Literatur und Quellen

Als im Jahre 1852 Klagen über die Vernachlässigung der St. Veit-Kapelle und des böhmischen Bildes in den Stuttgarter Blättern erschienen, behauptete man in Mühlhausen, der dortige Rentamtmann Zeller habe sich schon lange vor Grüneisen für das Bild interessiert. Tatsache ist, daß der Pfarrer v. Breitschwert es in seiner mit Benutzung des von Zeller gesammelten Materials herausgegebenen Geschichte des Ortes Mühlhausen am Neckar (1852, das Vorwort ist 1844 datiert) nicht erwähnt. Und doch hatte damals schon Grüneisen auf seine Bedeutung öffentlich hingewiesen. In seiner »Übersichtlichen Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Sendschreiben an Herrn Prof. Dr. Franz Kugler in Berlin« (Cottas Kunstblatt 1840, No. 96, S. 404) hatte er es unvollständig beschrieben, da er die Rückseite damals nicht sehen konnte. Dagegen war ihm die Rückseite des Hauptaltars bekannt, nur konnte er nicht ahnen, daß die auf derselben befindlichen Inschriften nach denen des ursprünglichen Hochaltars kopiert seien. So blieb er denn auch über die Identität des letzteren mit dem in Frage stehenden Bilde im unklaren und vermutete, daß dieses entweder unter dem südlichen Tabernakel (Ciborium) der Kirche neben dem Choreingang oder an einem anderen Orte außerhalb der Kirche, vielleicht in einer Kapelle des älteren Schlosses zu Mühlhausen oder in der alten Walpurgis-Kirche (die 1783 wie gesagt neu gebaut war) gestanden habe. Auch von seiner genauen Datierung wußte er nichts, sondern setzte das Bild nur ganz allgemein in das Ende des 14. Jahrhunderts. Um so auffallender ist es, daß er in Bezug auf seine Herkunft aus der böhmischen Schule schon eine ganz richtige Vermutung äußerte. Veranlaßt wurde er dazu einerseits durch die Herkunft des Stifters, die ihm ja bekannt war, andererseits durch das Urteil mehrerer Kenner, die die Bilder auf der Burg Karlstein bei Prag gesehen hatten. Außerdem kannte er die Schilderung des böhmischen Stils in der ersten Auflage von Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei (II, 1837), in der das Bild selbst noch nicht erwähnt ist. So war es ihm möglich, ohne die Karlsteiner Gemälde selbst gesehen zu haben, den Schulzusammenhang zu konstatieren. Es schien ihm unzweifelhaft, daß diese Gemälde von einem böhmischen Meister gefertigt und von Reinhart aus Prag auf seine schwäbische Besitzung herübergebracht worden seien.

In dem ersten Versuch einer württembergischen Kunsttopographie, den Memminger 1841 machte (Denkmale des Altertums und der alten Kunst im Königreich Württemberg, zusammengestellt von dem kgl. statistisch-topographischen Bureau, Württ. Jahrbücher 1841, erschienen 1843, S. 36), ist das Bild nur kurz, und wie es scheint, nicht auf Grundlage von Autopsie erwähnt.

Auch G. F. Waagen, der 1842 mit Abel und einigen anderen Kunstfreunden in Mühlhausen gewesen war, gab in seinen »Kunstwerken und Künstlern in Deutschland«, II. (1845), S. 226 nur eine unklare Beschreibung des Bildes und ergänzte den Hinweis

Grüneisens auf die böhmische Schule durch die Vermutung, daß es von einem übrigens mittelmäßigen Schüler des »Theodorich von Prag« sei, mit dessen Bildern auf der Burg Karlstein es alle bezeichnenden Eigenschaften gemein habe.

Franz Kugler, der das Bild auch erst durch Grüneisens Sendschreiben kennen gelernt hatte, erwähnte es in der zweiten Auflage seines Handbuchs der Malerei (1847), I., S. 223 und schloß sich dabei ganz dem Urteil Waagens an. Offenbar war ihm die Behauptung, das Bild sei in Öl gemalt, zu Ohren gekommen, denn er lehnte sie mit dem Hinweis auf Passavants Bemerkungen im Kunstblatt von 1841, Nr. 88, entschieden ab.

Der Urheber dieser Behauptung ist, wie ich schon sagte, Fernbach, der in seinen »Bemerkungen auf einer Reise nach Schwaben« (Cottas Kunstblatt 1847, S. 139 und besonders 150) die technische Analyse gibt, die ich oben zum Teil zitiert habe. Er glaubte zwei Hände an dem Bilde unterscheiden zu können, was gewiß nicht richtig ist (s. unten).

Die erste vollständige Beschreibung der St. Veits-Kirche und des böhmischen Gemäldes gaben C. Heideloff und Fr. Müller in der Kunst des Mittelalters in Schwaben 1855, S. 35—40. Ihre Abhandlung bildet die Grundlage aller späteren Erörterungen. Sie hatten den Vorteil, das Bild schon in den Räumen des Württembergischen Altertumsvereins in Stuttgart sehen zu können, wohin es 1852 zum Zweck der Restaurierung gebracht war, und wo es im Einverständnis mit der Gemeinde bis 1856 zurückgehalten wurde, d. h. bis die Bedingungen erfüllt waren, unter denen sich der Württembergische Altertumsverein bereit erklärt hatte, das Bild auf seine Kosten restaurieren zu lassen. Hier konnten sie auch die Rückseite des Bildes, die bis dahin verdeckt gewesen war, zum erstenmal genau untersuchen und unter anderem auch die Inschriften publizieren. Sie waren die ersten, die wußten, daß das Bild ursprünglich den Hochaltar der Kirche geschmückt hatte. In Bezug auf seine Herkunft schlossen sie sich an Kugler und Waagen, in Bezug auf die Unterscheidung zweier Hände an Fernbach an. Bei ihnen wird auch das Bild noch genau in seiner ursprünglichen Zusammensetzung beschrieben, die später infolge einer ganz unverständlichen Nachlässigkeit bei der Wiederverbringung nach Mühlhausen verloren ging. Sie geben ferner die erste bildliche Publikation des Gemäldes in Gestalt eines Stahlstichs nach den drei großen Heiligen, der auch noch den Abbildungen bei Paulus zugrunde liegt. Es scheint, daß die Verfasser das Freiherr von Palmsche Archiv in Mühlhausen oder wenigstens die handschriftliche Geschichte Mühlhausens, die der Rentamtmann Zeller mit Benützung des darin vorhandenen Materials geschrieben hatte, und von der Breitschwerts Schrift nur ein Exzerpt ist, benützen konnten. Wenigstens dürften sich dort die von ihnen angezogenen Urkunden, über deren Aufbewahrungsort sie nichts sagen, befinden. Mir ist es leider infolge eines unglücklichen Zufalls nicht möglich gewesen, das Archiv einzusehen oder genauere Nachrichten über die betreffenden Urkunden zu erhalten. Nur die Regesten desselben von Prof. Abele in Cannstatt, die sich im Kgl. Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart befinden, haben mir zur Verfügung gestanden.

Ziemlich ausführlich hat sich dann B. Grueber in seiner Kunst des Mittelalters in Böhmen III (1877), S. 156 über das Bild ausgesprochen. Er war mehrere Tage

in Mühlhausen gewesen und hatte dabei die Überzeugung gewonnen, daß das Bild nicht nur ganz der Manier des Theodorich von Prag entspreche, sondern wahrscheinlich sogar von seiner Hand herrühre.(?) Schon in seiner Zeit lehnten die beiden jetzt unbeweglichen Flügel an der feuchten Wand des Chors.(!) Er gibt eine Abbildung des Stifterporträts und auf S. 155 eine Abbildung einer hl. Caecilia, die einen sehr modernen Eindruck macht. Diese schreibt er einem talentvollen Schüler Theodorichs zu. Sie ist in der Kirche nicht mehr vorhanden.

Eduard Paulus hat die St. Veits=Kirche zweimal behandelt, einmal in den Schriften des Württembergischen Altertumsvereins II, 2 (1875), S. 96 ff., und einmal, fast damit übereinstimmend, in den Kunst= und Altertumsdenkmalen im Königreich Württemberg (1889), S. 153 (auf S. 155 ist der Stahlstich von Heideloff wiederholt). Für die Beurteilung des Bildes ergibt sich daraus nichts Neues. Ebensowenig aus der Rede, die der Prälat H. Merz bei Gelegenheit der Neueinweihung der Kirche nach ihrer Restauration im Jahre 1881 gehalten hat, und die in seinem Christlichen Kunstblatt von 1881, S. 41—46, abgedruckt ist. Die historischen Angaben über Mühlhausen finden sich am ausführlichsten in der von Prof. Hartmann stammenden zweiten Auflage der Beschreibung des Oberamts Cannstatt (1875), S. 564 ff., und in einem sehr eingehenden Vortrage von Th. Schön, die St. Veits=Kirche zu Mühlhausen am Neckar, der sich in den Mitteilungen des Cannstätter Altertumsvereins, Nr. 3 (1897), findet. Die Wandgemälde der Kirche hat zuletzt Max Bach im Christlichen Kunstblatt 1899 (XLI), S. 186—190, behandelt, ohne aber dabei auf das Altarbild näher einzugehen. Prof. Lauser in Stuttgart, dem ich wertvolle Angaben über die Restauration der Kirche verdanke, hat mehrere derselben aufgenommen. Nur kurz erwähnt wird das Bild in E. Foersters Geschichte der deutschen Kunst I (1851), S. 192, Schnaases Gesch. d. bild. Künste VI, 467 f., Woltmanns Gesch. d. Malerei I (1878), 398, Ottes Handbuch der Kunstarchäologie II (1885), 5. Aufl., S. 320, Kepplers Württembergs kirchlichen Kunstaltertümern (1888), S. XXXX und 62, Janitscheks Gesch. d. deutschen Malerei (1890), S. 205, Gradmanns Gesch. d. christl. Kunst (1902), S. 405, Woermanns Gesch. d. Kunst aller Zeiten und Völker II (1905), S. 337, und H. Bergners Handb. d. kirchl. Kunstaltertümer (1905), S. 204.

Etwas ausführlicher gehen auf das Bild und seinen Stifter Pangerl und Woltmann in ihrer Publikation des Buchs der Malerzeche zu Prag (Quellenschriften f. Kunstgesch. 1878, XIII), S. 43, ein.

Der einzige, der sich in neuerer Zeit eingehend mit dem Bilde beschäftigt hat, ist Franz von Reber, der ihm in seiner wichtigen Abhandlung über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert (Sitzungsberichte der philosophisch=philolog. und der hist. Klasse der kgl. bayr. Akad. d. Wiss. 1894, Heft III, S. 357—363) eine eingehende Beschreibung und Würdigung hat zuteil werden lassen. Ihm fiel von den Neueren wieder zuerst auf, daß das Bild an seiner damaligen Stelle im Chor der Kirche falsch zusammengesetzt resp. irreführend auseinandergerissen war. Er veranschaulichte deshalb durch eine schematische Zeichnung seine ursprüngliche Zusammensetzung, genau so wie sie jetzt auch die neue Aufstellung in Stuttgart zeigt. Daß

sein Urteil über die Restauration etwas zu hart ist, indem er behauptet, durch sie sei die einstige Temperamalerei in weichliche vertriebene Ölmalerei umgesetzt worden, habe ich schon oben mit dem Hinweis auf Fernbachs vor der Restauration gemachte Beobachtungen betont. Dennoch ist gerade dieses Urteil interessant, weil es die wiederholt ausgesprochene Behauptung bestätigt, daß die Farbe des Bildes den Eindruck von Ölfarbe mache. Reber möchte auch die böhmische Provenienz des Bildes nicht bezweifeln, hält es aber für wahrscheinlich, daß der Maler desselben kein Böhme war. Er denkt vielmehr an westdeutsche Herkunft. Der Maler müsse nicht gerade der in Karls IV. Diensten in Prag beschäftigte Nicolaus Wurmser aus Straßburg gewesen sein, der damals übrigens schon wieder in seiner Heimat war, aber es sei doch sehr glaublich, »daß er mit ihm zusammenhing«. Leider hat Reber diese These nicht im einzelnen begründet, was auch ziemlich schwer gewesen wäre, da man damals über Wurmsers Stil noch nichts Genaueres wußte. Ich vermute, daß Reber mehr durch eine allgemeine Erwägung als durch stilistische Vergleichungen von Theodorich, der bis dahin allein genannt worden war, abgekommen ist. Die Bilder Theodorichs in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein sind nämlich Tafelbilder, während Reber in den Mühlhäuser Bildern »großstilige Temperamalereien noch ohne speziellen Tafelbildcharakter« erkennt, die den stilistischen Anschluß an die Wandmalerei verrieten.

Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß ich über die Erwerbung des Bildes kurz in der Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, 28. Nov. 1902, Nr. 279 berichtet und das Bild in dem 1903 erschienenen Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart unter Nr. 94 beschrieben habe. (Eine neue Auflage erscheint noch in diesem Jahr.)

4. Geschichtliches

Die Stiftung des Bildes hängt aufs engste mit der Erbauung der Kapelle zusammen, deren Hochaltar es einstmals schmückte. Über die Erbauung der St. Veits-Kapelle berichtet uns, abgesehen von den schon abgedruckten Inschriften auf der Rückseite des Altars, eine Weihinschrift, die sich in dem Tympanon der nördlichen Türe befindet. Hier ist in Relief das Wappen mit den Mühlhauen dargestellt, auf dem sich hier noch die Helmzier, ein Flügel mit einem schräg aufgelegten Mühleisen befindet, also nicht die Helmzier mit dem Fischreiher, die zu den Füßen des heiligen Sigismund erscheint. Zu beiden Seiten des Wappens stehen, in gotischen Minuskeln eingehauen, die Worte: do man zalt von gottes geburt m ccc l xxx jar an dem mendag vor sant urbanus wart diß cappell angehebt (angehoben, d. h. angefangen) von dem erbern man renhart von mülhusen burg · zu · prac · (sic). Eine lateinische, aber sehr unsorgfältige Übersetzung befindet sich auf dem Tympanon der gegenüberliegenden südlichen Tür. Der Urbanstag ist der 25. Mai. Der Montag vor dem Urbanstag fiel im Jahre 1380 auf den 21. Mai. Dies ist also das Datum des Baubeginns.

Stifter der Kapelle war, wie der Wortlaut der Inschrift beweist, nur Reinhart, ebenso wie nur er das Altarbild gestiftet hat. Nirgends wird Eberhart als Stifter, sondern immer nur als Bruder des Stifters bezeichnet. Nach der Inschrift auf der Rückseite des

Altars starb er am St. Gyldentag des Jahres 1380. Der St. Egidientag ist der 1. September. Die Kapelle ist also noch bei seinen Lebzeiten begonnen worden, sein Tod kann folglich nicht die Ursache der Stiftung gewesen sein. Die Behauptung von Breitschwerts, daß der Zweck der Stiftung eine ewige Messe zum Seelenheil »eines Anverwandten des Stifters« gewesen sei, was sich nur auf Eberhart beziehen kann, ist wahrscheinlich keine urkundlich beglaubigte Tatsache, sondern nur Vermutung. Allem Anschein nach hat Eberhart ursprünglich gar nichts mit der Weihung der Kapelle zu tun, und wurde sein Porträt auf dem Altar nur deshalb angebracht, weil er kurz nach Beginn des Baues gestorben war und Reinhart seinem Bruder auf diese Weise ein Denkmal setzen wollte. Noch weniger läßt sich die Behauptung Schöns beweisen, daß schon Eberhart den Plan gehabt habe, die Kapelle zu bauen, aber durch seinen Tod daran verhindert worden sei.

Den Tag, an dem das Bild vollbracht war, d. h. den Wenzelstag (28. September) 1385, dürfen wir als Tag der Kapellenweihe annehmen. Der Bau würde dann also etwas über fünf Jahre in Anspruch genommen haben. Damals waren übrigens auch alle Zubehörden, d. h. wahrscheinlich die Altarciborien und die ursprünglich in ihnen befindlichen Altäre mit ihrer Ausstattung fertig. Ob auch schon die Wandgemälde, ist zweifelhaft. Wenigstens haben die des Chors das Datum 1428, und auch die ältesten Gemälde des Langhauses scheinen nicht bis ganz in die Erstehungszeit der Kirche zurückzureichen. Die Nische rechts neben dem südlichen Ciborium stammt erst von 1440, die Empore von 1488. Es ist also auch später noch an der Kirche verbessert und vervollständigt worden. Auch von diesem Gesichtspunkte aus würde die Anfertigung eines neuen Rahmens für unser Bild oder die Übermalung des alten im 15. Jahrhundert nichts Auffallendes haben. Solange Reinhart lebte, nahm er sich als Kirchenpatron seiner Schöpfung gewiß weiter an. Am 26. Dezember 1393 verkaufte Hans von Kaltenthal eine Korngült an Reinhart von Mühlhausen zu Ehren der Heiligen Wenzel, Veit und Sigismund, wozu Graf Eberhard der Milde von Württemberg als Lehnsherr dieser Güter seinen Konsens erteilte.[7]) Im Jahre 1396 concedit Eberhardus comes de Teck dem erbarn Renhardo de Mülhusen civi Pragens. per officia maioribus nostris et nobis prestita, daß er die Meß zu Mülhusen in seiner newgemachten capell ewiglich verleihe, aber daß ers niemand als clöster oder geistlichen brüdern vermachen möge.[8]) Diese Notiz, die wir dem Sammelfleiße Gabelkovers (1539—1616) verdanken, ist wichtig, weil wir daraus entnehmen können, daß Reinhart in seiner Jugend dem Grafen Eberhard dem Greiner († 1392) und dessen 1388 bei Döffingen gefallenem Sohne Ulrich, dem Vater Eberhards des Milden, Dienste geleistet hatte. Welcher Art diese Dienste waren, erfahren wir nicht, können aber vermuten, daß sie finanzieller Art waren.

Beide Brüder heißen in den Inschriften Bürger von Prag. Sie stammten also aus Mühlhausen und hatten sich später in Prag niedergelassen. Was sie als gute Schwaben dorthin zog, liegt sehr nahe: Prag war die Residenzstadt der beiden Kaiser aus Luxemburger Hause, Karls IV. und seines Sohnes Wenzel. Wenn Reinhart schon Eberhard dem Greiner Dienste geleistet hatte, ist es sehr wohl möglich, daß er schon während der

Regierungszeit Karls IV. († 1378) nach Prag übergesiedelt war. Die politischen Beziehungen der Württemberger zu Karl IV. mochten dazu leicht einen äußeren Anlaß bieten. Jedenfalls finden wir seinen Bruder Eberhart schon 1373 in Diensten des Kaisers. In einem Schreiben vom 16. Mai dieses Jahres benachrichtigt Johann Rotlew, des Königreichs Böhmen Urbarer, den Bürgermeister und Rat der Stadt Nürnberg, daß er ermächtigt sei, die 18000 Gulden einzuziehen, die für den Kaiser von der Stadt Ulm nach Nürnberg zu entrichten seien, und zur Abholung derselben Eberhard von Mühlhausen, Bürger zu Prag, dorthin sende.[9]) Es handelte sich um einen Teil der ungeheuren Summe, die Karl IV. damals zur Erwerbung der Mark Brandenburg brauchte, und für die im wesentlichen die schwäbischen Reichsstädte aufkommen mußten.

Von Eberhard ist dies die einzige Nachricht, die wir haben. Reinhart dagegen erscheint wiederholt in den Häuserverzeichnissen Prags als Hausbesitzer am Altstädter Ring und in der Dreibrunnengasse. Im Jahre 1385, also gerade zur Zeit der Vollendung unseres Altars, sind Zinse von 15 verschiedenen Häusern an ihn zahlbar.[9a]) Um 1400 oder früher muß er gestorben sein, denn in diesem Jahre wird das Haus seiner Waisen erwähnt.[10]) Im Jahre 1403 tritt sein ältester Sohn, Reinhart der Jüngere, sein Haus an Bertold von Mühlhausen ab, von dem nicht klar ist, in welchem Verwandtschaftsverhältnis er zu ihm stand, der aber einen Sohn Sigismund (1412) hatte.[11]) Reinhart der Jüngere kommt noch 1413 vor,[12]) Bertold 1404 und 1405. Im Jahre 1415 ist er tot.[13]) Außerdem finden wir in Prag noch einen Conradus de Mülhausen in den Jahren 1402, 1403 und 1404. Im Jahre 1409 wird seine Witwe genannt.[14]) Ein Rudolphus de Mulhausen kommt 1401, 1404, 1407 vor. Im Jahre 1431 war er tot.[15]) Dies scheint derselbe zu sein, der am 28. Juni 1394 bei der Gefangensetzung Wenzels dem Herzog Johann den Treueid schwur.[16]) Vielleicht haben wir ihn auch in dem Rudolfus de Melbhausen zu erkennen, der als Stifter eines Priesterornats genannt wird und civis maioris civitatis Pragensis heißt.[17]) Möglicherweise sind alles dies Söhne eines oder des anderen der beiden Brüder. Sie scheinen ihren Besitz in dem Heimatdorfe ihrer Väter verkauft zu haben. Wenigstens stiftete 1414 der Schultheiß Heinrich Müßiggang von Mühlhausen mit Einwilligung des Grafen Eberhard von Württemberg, der jetzt Patron der Kapelle war, eine neue Messe in die Pfarrkirche von den Gütern, die er von den Erben Reinharts von Mühlhausen gekauft hatte. (Schön)

Das Wappen der beiden Brüder stimmt mit dem Wappen des edelfreien Geschlechts überein, von dem im 13. Jahrhundert in Mühlhausen ein gewisser Bertold nachzuweisen ist. Dies und der Umstand, daß die Namen Eberhard und Bertold, die in der Prager Familie vorkommen, schon in dem alten Geschlecht nachzuweisen sind, legt den Gedanken nahe, daß Eberhart und Reinhart Nachkommen des letzteren gewesen seien. Dies hat man auch früher allgemein angenommen und sie demgemäß als »Ritter« bezeichnet. Daß einer von ihnen in die Dienste Kaiser Karls IV. getreten ist, würde sich damit gut vereinigen lassen. Auch die Helmzier zu Füßen Sigismunds mit der Krone und dem Reiher, der einen Fisch im Schnabel hält, scheint auf die Abkunft von einer den Grafen ebenbürtigen Familie hinzuweisen. Freilich ist es zweifelhaft, ob wir hier die Helmzier der

Familie selbst zu erkennen haben, da diese auf dem Wappen im Tympanon des Portals eine andere Form (Flügel, darauf schräg eine Mühlhaue) hat. Aber sie könnte ja einer verwandten Familie angehören, etwa ein Allianzwappen vertreten. Es ist mir leider nicht gelungen, darüber näheres zu ermitteln. Vielleicht hängt der Fisch im Schnabel des Reihers mit dem Mühlhausen benachbarten Viesenhäuser Hof (1276 erwähnt, Visenhusen = Fischhausen? oder Häuser eines Viso?)[18]) zusammen. Nach Schön gab es übrigens außer dem edelfreien Geschlecht der Herren von Mühlhausen noch ein Ministerialen- oder Dienstmannengeschlecht daselbst, das noch in den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts erwähnt wird.

Schön hält es nicht für unmöglich, daß ein Sohn jenes älteren Bertold aus zweiter Ehe im fernen Böhmen sein Glück versucht und gefunden habe, und daß unsere beiden Prager Bürger Nachkommen dieses ausgewanderten schwäbischen Adeligen gewesen seien. Wahrscheinlicher wäre es dann wohl, daß die Einwanderung erst zur Zeit Eberhards des Greiners stattgefunden hätte, wo die politischen Beziehungen der Grafschaft Württemberg zu Kaiser Karl IV. diese ganz natürlich erscheinen lassen.

Freilich erhebt sich dagegen ein Bedenken, das schon Heideloff und Müller geltend gemacht haben, und das auch in Schöns Augen durchschlagend ist. Eine am 23. Dezember 1397 von Winnenden datierte Urkunde ist von einem jüngeren Reinhart von Mühlhausen ausgestellt, nicht dem in Prag nachweisbaren, sondern einem in Mühlhausen zurückgebliebenen Vetter von ihm, der sich als Sohn des alten Schultheißen von Mühlhausen bezeichnet und bei dieser Gelegenheit von seinem »lieben Oheim Renhard, der gar ersam und wise«, spricht. Damit wäre also noch ein dritter Bruder nachgewiesen, der in Mühlhausen zurückgeblieben und dort vor 1397 Schultheiß gewesen wäre. »Ist es nun«, so fragt Schön, »wahrscheinlich oder auch nur denkbar, daß ein Enkel des freien Herrn Berthold von Mühlhausen Schultheiß im Dorf gewesen? Ich möchte dies entschieden verneinen, glaube vielmehr, die Sache liegt so: Eberhard, Renhard der Ältere und der alte Schultheiß von Mühlhausen waren Gebrüder und Söhne eines nicht adeligen Bewohners von Mühlhausen. Als nun Reinhard der Ältere und Eberhard in Prag einwanderten, nannten sie sich, dem Gebrauch des Mittelalters entsprechend, von Mühlhausen, zur Bezeichnung ihrer Herkunft, ohne den Adel zu beanspruchen. Zu Reichtum und Ehre gelangt, nahmen sie das Wappen der schon längst im Mannesstamme erloschenen freien Herrn, der früheren Grundherrn von Mühlhausen, wohl mit kaiserlicher Bewilligung an. Dagegen, daß sie zur Familie der alten freien Herrn gehörten, spricht auch, daß 1397 Reinhart von Mühlhausen »ehrbar und weise« genannt wird, eine Bezeichnung, die Bürgern und wohl auch in das Bürgerrecht eingetretenen Ministerialen, sicher aber keinem Edelfreien oder freien Herrn zuteil wurde.«

Alberti, der sich dieser Auffassung anschließt, nimmt an, daß Reinhart das Wappen der alten Herren von Mühlhausen deshalb habe führen dürfen, weil die letzteren im Mannesstamme erloschen waren und ihre Besitznachfolger, die Blankenstein, ihr eigenes Wappen führten. Das Wappen Bertholds sei durch das Erlöschen des Mannesstammes frei geworden und habe den beiden Brüdern zur Verfügung gestanden.[19])

Ich weiß nicht, ob die Verleihung eines adligen Wappens an Bürger damals schon vorkommt. Jedenfalls ist aber die Übernahme eines Schultheißenamts durch einen Adligen im 14. Jahrhundert durchaus nichts Seltenes. Und die Krone auf der Helmzier sowie das Vorkommen der Namen Eberhard und Bertold in beiden Familien legt doch die Vermutung einer verwandtschaftlichen Beziehung sehr nahe. Ein Bedenken kann nur daraus entstehen, daß Reinhart in den Inschriften nicht »edel«, dagegen in der angeführten Urkunde »ehrbar und weise« genannt wird, und daß er in Prag nicht dominus, sondern einfach Reinhard von Mühlhausen heißt. Freilich ist auch weder bei ihm noch bei seinen Verwandten jemals ein bürgerliches Gewerbe erwähnt. Doch ist dies auch sonst in Prag nicht immer der Fall und eigentlich nur bei Handwerkern die Regel. Vielleicht lösen sich alle Schwierigkeiten am leichtesten durch die Annahme, daß die beiden Brüder Abkömmlinge eines illegitimen Sprossen der Familie waren, wodurch sich auch ihre Auswanderung und ihre Tatkraft erklären würde.

Jedenfalls gehörten Reinhart und Eberhart zu der großen Schar tüchtiger Süddeutscher, die seit dem 12. Jahrhundert in Prag eingewandert waren und den Charakter der Stadt, wenigstens ihrer geistigen Kultur, im ganzen bestimmten. Es ist bekannt, daß Prag eben dadurch noch in der Mitte des 14. Jahrhunderts im wesentlichen eine deutsche Stadt war. Erst seit dieser Zeit beginnt das tschechische Element neben dem deutschen, das bis dahin unbedingt die Übermacht gehabt hatte, hervorzutreten, so daß schließlich die slavische Rasse, die ihre höhere Kultur ganz den deutschen Einwanderern verdankt, diese von der Führung verdrängt.

Ob die Brüder ein Gewerbe trieben oder nur in königlichem Dienst standen, ist nicht sicher zu ermitteln. Bestimmt können wir ein Dienstverhältnis zu Karl IV. nur bei Eberhart nachweisen. Und auch da ist zweifelhaft, ob die Sendung im Jahre 1373 zur Einkassierung der 18000 fl. von der Reichsstadt Ulm auf einer dauernden Anstellung, etwa der eines Unterkämmerers oder niederen Finanzbeamten, vielleicht Münzmeisters beruht, oder ob sie die Folge geschäftlicher Verbindungen ist, in denen die beiden Brüder mit den schwäbischen Reichsstädten standen. Auffallend ist jedenfalls, daß nur Reinhart, nicht Eberhart, als Hausbesitzer in Prag genannt wird, woraus man vielleicht für den letzteren ein engeres Verhältnis zum kaiserlichen Hofe entnehmen könnte. Reinhart seinerseits dürfte, da er immer nur mit dem bloßen Namen, ohne Angabe des Berufs erscheint, nicht Handwerker, sondern Kaufmann, Bankier oder etwas Ähnliches gewesen sein. Als solcher hatte er sich wohl die Mittel erworben, die es ihm ermöglichten, in der Heimat eine so kostspielige Stiftung zu machen. Die Anhänglichkeit an die Heimat ist den Schwaben, die ins Ausland gehen, noch immer eigen gewesen. Seitdem wir nun gar wissen, daß er in Mühlhausen einen Bruder zurückgelassen hatte, der daselbst Schultheiß war, begreifen wir doppelt, daß er in Fühlung mit der Heimat blieb.

Immerhin hat er auch bei dieser Stiftung seine Eigenschaft als Prager Bürger nicht verleugnet. Das beweist schon die Auswahl der Heiligen, die er auf dem Altarbilde darstellen ließ. War doch Wenzel der eigentliche Landespatron Böhmens, allgemein verehrt als derjenige, der sich um die Einführung des Christentums besonders ver-

dient gemacht hatte. Und befanden sich doch die Gebeine der beiden anderen Heiligen durch Karls Bemühungen in Prag, wo Veit sogar der Patron des gerade damals seiner Vollendung entgegengehenden Doms war, in welchem er auch bestattet sein sollte, und gehörte doch auch König Sigismund von Burgund († 523) zu den Lieblingsheiligen Karls IV., der seinen Körper ebenfalls erworben und im Dom beigesetzt hatte.

Fremdartig ragen diese drei böhmischen Nationalheiligen, von denen nur Veit auch sonst wohl in der schwäbischen Kunst vorkommt, in ihre Umgebung herein. Sie wecken in der Tat die Vermutung, daß das Bild, wie seit Grüneisen allgemein angenommen worden ist, der böhmischen Schule angehört, ja sogar aus Prag stammt.

5. Kunsthistorisches

Wir haben es hier einmal mit einem jener Fälle zu tun, wo die ältere Kunstforschung, auch ohne systematische Stilvergleichung, bloß auf Grund drückender Indizienbeweise, das Richtige getroffen hat. Die Vermutung lag ja nicht sehr fern. In der Tat, wo hätte Reinhart das Altarbild einer Kapelle, die er den drei böhmischen Heiligen weihen wollte, besser malen lassen können als in Prag, wo gerade diese Heiligen in verschiedenen Kirchen ihre Altäre hatten und ihre bildliche Darstellung den Künstlern ganz geläufig war? Wie unwahrscheinlich, daß er das Bild in dem Dorfe Mühlhausen hätte ausführen lassen, wo es ganz gewiß keine Maler gab. Wäre er aber doch einmal in die Nachbarschaft, etwa nach Eßlingen oder Stuttgart gegangen, was waren das für kleine, unbedeutende Städte gegenüber Prag, wo der reichste und gebildetste unter allen damaligen Fürsten residierte, wo italienische, französische und deutsche Kultureinflüsse sich kreuzten, wo sich unter dem Schutze eines intelligenten, jeder Neuerung zugänglichen Kaisers schon längst eine heimische Malerschule entwickelt hatte, die einer Aufgabe wie dieser vollauf gewachsen war?

Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß Reinhart, indem er dieses Bild in Prag ausführen ließ und nach Mühlhausen schickte, seinen zurückgebliebenen Landsleuten einmal zeigen wollte, wie weit die Malerei in Prag fortgeschritten war, und was man in Prag Schönes herstellen lassen konnte. Dazu kommen die künstlerischen Beziehungen, die gerade damals zwischen Schwaben und Böhmen herrschten, und die ihren beredtesten Ausdruck darin fanden, daß ein schwäbischer Baumeister, Peter Parler von Gmünd, das große Hauptwerk der böhmischen Gotik, den Veitsdom in Prag, den Mathias von Arracs begonnen hatte, fortsetzte. Sicher sind unter ihm viele schwäbische Steinmetzen tätig gewesen, die er aus der Heimat mitgebracht hatte.

Weniger Wert möchte ich darauf legen, daß in der Architektur der St. Veit-Kirche, worauf schon Kugler und Otte aufmerksam gemacht haben, und was besonders Paulus betont hat, Züge vorkommen, die an die böhmische Gotik des 14. Jahrhunderts erinnern. Denn die Übereinstimmung des Grundrisses, einschiffiges flachgedecktes Oblong, eingezogener polygonaler Chor, mit dem Grundriß vieler böhmischer Landkirchen (vgl. Grueber passim) genügt bei der Einfachheit der Motive nicht, um einen Schulzusammenhang zu konstatieren. Auch die Ähnlichkeit der Dienst- und Rippenprofile und Konsolsteine mit denen des Prager Doms will nicht viel besagen, da vor allen Dingen erst nachgewiesen werden müßte, daß diese Formen nicht direkt aus Gmünd

oder einer anderen schwäbischen Stadt nach Mühlhausen gelangt sein könnten. Es ist in der Tat sehr unwahrscheinlich, daß Reinhart auch die Bauleute seiner Kapelle aus Prag bezogen habe. Mußte er doch wissen, daß Schwaben selbst an Baumeistern und Steinmetzen ersten Ranges reich genug war, um anderen Ländern davon abzugeben, ohne seine eigene Produktion zu schädigen. Die Möglichkeit, daß er sich den Entwurf zu der Kapelle von Peter Parler selbst habe machen lassen — was offenbar die Ansicht von Paulus ist — kann natürlich nicht geleugnet werden. Doch genügen ein paar flüchtig bemerkte Anklänge nicht, um sie zu begründen.

Wichtiger für die Beurteilung unseres Bildes ist die völlige Abweichung seines Stils von dem der damaligen schwäbischen Malerei. Tafelbilder der schwäbischen Schule haben wir freilich aus dieser Zeit sonst keine. Das berühmte Bild »Thron des Salomo«, das früher in dem Tympanon der spitzbogigen Türe des Sommerrefektoriums von Bebenhausen hing und vor zwei Jahren in die Stuttgarter Gemäldegalerie gelangt ist[20]), gehört einer früheren Zeit, um 1340, an. Aber schwäbische Wandgemälde aus der zweiten Hälfte des 14. und den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sind viele erhalten. Sie zeigen alle den kindlich-anmutigen aber körperlosen und unrealistischen Stil des späten Mittelalters und haben mit der etwas groben, aber gesundrealistischen Weise unseres Bildes nichts gemein. So hat man schon längst bemerkt, daß die Wandgemälde der St. Veits-Kirche selbst, die sich in großer Zahl, wenn auch freilich in sehr schadhaftem Zustande erhalten haben, von dem des Altarbildes sehr verschieden sind. Ihr Stil, den wir ohne Zweifel als einheimisch auffassen müssen, läßt sich am ersten mit dem der Wandgemälde der Burgkapelle in Zwingenberg am Neckar vergleichen, mit dem wenigstens ein Teil von ihnen etwa gleichzeitig ist.[21]) Das ist nun der liebenswürdig naive, aber etwas unbedeutende Stil, aus dem später Lucas Moser von Weilderstadt herausgewachsen ist, soweit dieser nicht italienische und französische Einflüsse erfahren hat. Das Prager Bild aber zeigt uns im Gegensatz dazu, wie man um diese Zeit in einer stilistisch fortgeschrittenen, verschiedenen fremdländischen Einflüssen zugänglichen Zentrale malte.

Daß die Vergleichungspunkte bei der böhmischen Malerei liegen, die sich zur Zeit Karls IV. in Prag entwickelt hatte, haben die früheren Forscher richtig erkannt. Nur hat man bisher nicht für nötig gehalten, dies im einzelnen durchzuführen. Ich will deshalb die entscheidenden Beweise noch einmal zusammenstellen.

Da ist zunächst das Wappen der Stadt Prag auf dem Rahmen, das, auch wenn man es nicht für gleichzeitig mit der Entstehungszeit der Bilder hält, für seine Herkunft schwer ins Gewicht fällt. Da ist ferner eine rein technische Eigentümlichkeit, nämlich die Vorliebe für Verzierung mit bunten Steinen und plastisch aufgesetzten Ornamenten, die mechanisch hergestellt sind. Dies ist freilich die schwächste Seite der böhmischen Kunst. Es liegt etwas Barbarisches in der bunten Verkleidung der Wände der Kreuzkapelle auf der Burg Karlstein, in deren 2392 geschliffenen böhmischen Halbedelsteinen sich abends das Licht von 1330 Kerzen spiegelte,[22]) in den mit Patronen hergestellten plastischen Ornamenten, Sternen, Rosetten usw., die sich in ewiger Wiederholung

über die Wände, den Hintergrund der Bilder, die Gewänder, Waffen und Schmucksachen ausbreiten. Aber Reinhart wollte bei seiner für die Heimat bestimmten Stiftung auf diese Reize, die man damals in Böhmen bei Altarbildern für unumgänglich notwendig hielt, nicht verzichten, und so ließ er denn nicht nur die Hintergründe, Heiligenscheine, Kronen, Szepter, Panzer usw. seiner Heiligen vergolden, sondern sogar die Kronen und Mantelspangen und einen Teil der Heiligenscheine mit solchen bunten Steinen oder Glasflüssen verzieren, die natürlich im Laufe der Zeit, nachdem das Bild vom Hochaltar entfernt und in eine dunkle Ecke auf der Empore verwiesen worden war, gestohlen und durch farbige Nägel ersetzt wurden. Da diese Art der Verzierung sonst in Deutschland meines Wissens nicht vorkommt, für die böhmische Malerei aber geradezu charakteristisch ist, in die sie durch italienische Künstler, vielleicht aus Avignon, eingeführt zu sein scheint,[23]) ist sie allein schon ein sicherer Beweis für den böhmischen Ursprung des Bildes.

Es ist klar, daß schon das Überwiegen des Goldes, dann aber vor allen Dingen die Anwendung wirklicher Edelsteine und eines plastischen über der Natur geformten Kettenhemdes die eigentliche Bildillusion aufs empfindlichste stören mußte. Die Absicht ging dabei freilich auf möglichst genaue Nachahmung der Natur. Der Maler wollte die Dinge ganz so geben, wie sie wirklich waren. Er ging durchaus nicht auf dekorative Wirkung, sondern im Gegenteil auf Illusion aus. Aber da er die Wirklichkeit geradezu an die Stelle des Scheinbildes setzte resp. unorganisch mit dem Scheinbilde verband, war das, was er erreichte, eine unkünstlerische Illusion. Sie läßt sich etwa vergleichen mit der des Panoramas oder der Wachsfigur. Es ist deshalb auch kein Zufall, daß die realistische Malerei dieses Wirkungsmittel verpönt hat. Die Brüder van Eyck stellten Gold, Edelsteine und Perlen nur in reiner Malerei dar, und Leonardo da Vinci mißbilligte ausdrücklich die Anwendung wirklichen Goldes.

Durch solche Mittel wird die Malerei in der Fläche gehalten, die Raumillusion geradezu zerstört. Und so ist es nur konsequent, daß der Maler auch im übrigen so gut wie gar nicht nach Raumillusion strebt. Die Figuren sind zwar mit der Absicht der Rundung modelliert, aber nicht in einen illusionären Raum hineingestellt. Von dem, was in Schwaben und am Oberrhein kaum 40 Jahre später die Moser, Witz und Multscher, am meisten von ihnen Witz erstrebten, zeigt sich hier noch keine Spur. Der Schlagschatten, dieses Hauptmittel der Raumillusion, durch welches die Figuren von der Flucht losgelöst und — für die Vorstellung — in eine bestimmte Raumtiefe eingegliedert werden, ist hier noch nicht zu sehen. In keinem der Bilder ist der Versuch gemacht worden, die Figuren als Teil eines Raumganzen zu charakterisieren: Im Gegenteil, durch die Anwendung eines neutralen Grundes, einmal Gold, das andere Mal Zinnoberrot, wird dies von vornherein unmöglich gemacht. Das Fehlen jedes architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes überhebt den Maler einer Aufgabe, der er doch nicht gewachsen war. Denn der primitive Versuch einer perspektivischen Verkürzung, den er bei den Sitzen Christi und der Maria, den Steinpostamenten der Heiligen Veit und Sigismund gemacht hat, geht in keiner Weise über das hinaus, was die schwä-

bische Malerei schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wie das Bebenhäuser Bild zeigt, zu leisten imstande war. Die rohe und lieblose Art nun gar, wie er den Felsboden und die Bäume bei einigen Bildern charakterisiert hat, zeigt, daß ihm die landschaftliche Tendenz noch ganz ferne lag, daß er sich in dieser Beziehung vielmehr mit den konventionellen, noch dazu ins Rohe umgesetzten Typen der italienischen Malerei begnügte. Während man aber bei den Felsen und Bergen der italienischen Trecento-Malerei wenigstens eine bestimmte Formabsicht erkennt, verfließt hier alles ins Formlose. Eine so mißlungene Verkürzung wie die des Betpults der Maria wäre einem italienischen Maler jener Zeit nicht passiert. Man sieht eben, diese Kunst arbeitet mit äußerlich herübergenommenen aber nicht völlig verstandenen Kunstmitteln.

Während die Bildwirkung infolge dieser Züge ganz flächenhaft ist, zeigt sich in der Modellierung der Figuren, d. h. in dem Unterschied von Licht und Schatten jenes Streben nach plastischer Rundung, das während des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich unter dem Einfluß der italienischen Kunst, in der Malerei des Nordens mehr und mehr Platz greift. Zwar ist die Behauptung, die mittelalterliche Malerei sei bewußt flächenhaft, d. h. dekorativ gewesen, eines jener Märchen, die sich noch immer durch die Kunstgeschichte fortschleppen und die richtige Erkenntnis der historischen Entwicklung verhindern. Es genügt ein Blick auf das Bebenhäuser Bild, um zu zeigen, daß die Unterscheidung von Licht und Schatten zu dem Zweck, die Vorstellung der plastischen Rundung zu erzeugen, schon der noch nicht durch Italien beeinflußten deutschen Malerei eigen war. Aber es ist allerdings eine Tatsache, daß die starke Betonung der Konturen, d. h. das Vorwiegen des Zeichnerischen auf dieser Stufe die plastische Wirkung sehr beeinträchtigt, so daß uns, die wir in dieser Beziehung an größere Ansprüche gewöhnt sind, diese Bilder flächenhaft erscheinen.

Bei dem Mühlhäuser Bilde ist nun der Formschatten, d. h. der Gegensatz von Licht und Schatten auf den Körpern selbst bedeutend stärker als bei früheren deutschen Tafelbildern, von der Wandmalerei, die ja immer etwas flächenhafter ist, ganz zu schweigen. Man sieht deutlich, daß es dem Künstler darauf ankam, die Vorstellung des Vor- und Zurücktretens der Formen zu erzeugen, indem er die Lokalfarbe einerseits nach dem Licht zu ins Weißliche, andererseits nach dem Schatten zu ins Dunkle überführte, genau so wie es Cennini beschreibt. Dabei spielen die Konturen als selbständiges Darstellungselement keine Rolle mehr. Die Schatten gehen vielmehr in gleicher Stärke bis an den Umriß heran. Ohne Zweifel entspricht dies der primitiven Beobachtung, und der Maler war überzeugt, hiermit die Natur nach ihrer wirklichen Erscheinung wiedergegeben zu haben. Er verdarb sich nur die Wirkung dadurch wieder, daß er den Schlagschatten wegließ, was besonders an den Füßen der stehenden Heiligen und an den Unterkörpern der sitzenden deutlich wird, und daß er dementsprechend auch den Reflex, dieses wichtige Mittel der plastischen Illusion, nicht beobachtete. So kommt es, daß seine Figuren trotz aller Lichter und Schatten, trotz aller gewollten Rundung doch nicht plastisch wirken, doch nicht im Raume zu stehen scheinen. Man vergleiche etwa ein Bild von J. van Eyck oder Konrad Witz, um den großen Unterschied zu verstehen.

Mit diesen weichen Übergängen vom Licht zum Schatten hängt ohne Zweifel auch die Ausbildung jener schmelzenden Technik zusammen, die jedermann bei unserem Bilde auffallen muß, und die Fernbach den Gedanken eingeben konnte, daß es sich um Öl- oder Wachsmalerei handle. Denn es ist klar, daß das Bedürfnis einer weichen Modellierung besonders des Fleisches zu einer Verbesserung der alten Temperatechnik führen mußte, mit der diese weichen Übergänge infolge des raschen Trocknens der Farben nicht herauszubekommen waren. Sieht doch noch Vasari den eigentlichen Vorzug der Ölmalerei darin, daß sie dem Maler die Erreichung jenes »sfumato« ermöglichte, durch das sich eben die Bilder der van Eyck und später auch der Italiener auszeichneten. Mag Fernbach nun recht haben, wenn er die hier angewandte Technik wenigstens zum Teil für Ölmalerei hält, jedenfalls ist es Tatsache, daß gerade dieser Schmelz der Ausführung von jeher auch von den Tafelbildern der Karlsteiner Kreuzkapelle gerühmt worden ist. Der Professor Ehemant, der sie im Jahre 1779 zusammen mit dem Maler und Restaurator Kastner untersuchte, behauptete, schon der mäßige Glanz, den sie besäßen, und die Züge, die der Pinsel hie und da in der fetten Farbe zurückgelassen, seien sichere Merkmale der Ölmalerei,[24]) und gerade diese Eigentümlichkeiten zeigt auch das Mühlhäuser Bild. Und wenn Fernbach behauptet, die Oberfläche des Bildes hätte vor der Restauration durch Reiben mit einem wollenen Tuch einen gewissen Glanz bekommen, so entspricht dem die Behauptung jener beiden, durch das Reiben und Frottieren der Karlsteiner Bilder seien die feineren Lasuren absolut nicht angegriffen worden, was doch bei Temperamalerei hätte der Fall sein müssen. Eine Abweichung besteht nur insofern, als sich in Karlstein nach dem Zeugnis des Malers J. Quirin Jahn kein Wachsbeisatz hat nachweisen lassen.

Auffallend ist ferner, daß die Professoren der Wiener Akademie auch die aus Karlstein nach Wien gekommenen Gemälde des Tommaso da Modena für Ölmalereien hielten, und daß — wie es scheint unabhängig davon — Federici zu der Überzeugung kam, auch die in Treviso erhaltenen Wandgemälde dieses Malers seien in Öl ausgeführt, eine Meinung, die noch jetzt von dem Maler und Restaurator Linzi in Treviso geteilt wird.[25]) Es liegt nahe anzunehmen, daß gerade die böhmische Malerei sich, vielleicht unter dem Einfluß italienischer Vorbilder, wenn auch nicht der reinen Öltechnik, so doch eines verbesserten technischen Verfahrens bediente, das als Vorstufe der van Eyckschen Technik betrachtet werden kann.

Wie unvollkommen übrigens die Modellierung dieser Bilder noch ist, ergibt sich besonders daraus, daß der Maler auf eine einheitliche Lichtquelle völlig verzichtet hat. Das erkennt man besonders an den Füßen der großen Heiligen, bei denen der Formschatten beidemal nach innen liegt, als ob zwei Lichtquellen, eine links und eine rechts, vorhanden wären. Ganz konventionell sind dann die Gewänder schattiert. Was vortritt, ist hell, was zurücktritt, dunkel abgetönt, d. h. der Schatten befindet sich sowohl an der linken als auch an der rechten Grenze der Figuren, was auf eine Lichtquelle im Rücken des Beschauers schließen lassen würde, — wenn man überhaupt annehmen dürfte, daß der Maler sich bei seiner Schattierung eine bestimmte Lichtquelle

gedacht hat. Es ist offenbar eine primitive Stufe des Helldunkels, daß diejenigen Teile der Oberfläche der dargestellten Körper, die dem Auge des Beschauers näher sind, hell, diejenigen, die ihm ferner sind, dunkel gehalten werden, und daß das Umbiegen der Flächen durch den allmählichen Übergang vom Licht zum Schatten dargestellt wird. Ohne Zweifel entspricht dies einer oberflächlichen Beobachtung, wie auch die ersten Schattierversuche der Kinder beweisen. Diese Unsicherheit in den Fundamenten erstreckt sich auf alles, was auf dem Bilde vorkommt. Während die Wappen im 15. Jahrhundert in der Regel körperlich, mit einer bestimmten Dicke, etwa an der Wand hängend, dargestellt werden, damit man sie durch Form- und Schlagschatten in plastische Wirkung setzen kann, haben sie hier überhaupt keine Dicke, sondern sind so behandelt, als wären sie aus Blech ausgeschnitten und bemalt.

Wie konventionell das Helldunkel behandelt ist, zeigen besonders die beiden Postamente der Heiligen Veit und Sigismund, deren vor- und zurücktretende Flächen zu einem reichen Spiel von Form- und Schlagschatten eingeladen hätten — wenn die Aufmerksamkeit des Künstlers auf diese Dinge überhaupt gerichtet gewesen wäre. Völlig konventionell und naturwidrig ist auch die dunkle Abtönung ihrer oberen Fläche nach hinten, die ganz dem summarischen Prinzip entspricht, das Nahe hell, das Ferne dunkel zu machen. Dahin gehört auch, daß an den Steinsitzen Christi und der Maria die senkrechten Flächen dunkler, die wagrechten heller behandelt sind. Ein schwacher Versuch, eine bestimmte Lichtquelle konsequent durchzuführen, zeigt sich nur an den Händen und an einigen Gesichtern der kleineren Figuren, während die der größeren ganz wie die Gewänder nach dem Prinzip behandelt sind, daß das Vortretende hell, d. h. weißlich, das Zurücktretende dunkel, d. h. gelblich oder bräunlich wiedergegeben ist. Das Malerische, was dieser Stil im Gegensatz zu dem zeichnerisch konturierenden Stil des früheren Mittelalters hat, bleibt also auf halbem Wege stehen, wie alles, was das Trecento anstrebt. Erst das Quattrocento faßt alle diese Tendenzen zusammen und führt sie mit eiserner — allzu eiserner — Konsequenz durch. Jedenfalls zeigt unser Bild, daß die Überwindung des zeichnerischen Stils zugunsten einer malerischen, d. h. nicht mehr konturierenden Modellierung in der böhmischen Malerei jener Zeit schon vollzogen war. Auch in der Miniaturmalerei scheint Böhmen zur Zeit Karls und Wenzels in dieser Richtung vorangegangen zu sein.[26])

Ein gewisser Fortschritt gegenüber der mittelalterlichen Typisierung zeigt sich in der Vorliebe für individuelle porträtmäßige Auffassung. Die beiden Bildnisse Reinharts und Eberharts, besonders das erstere, gehören in der rücksichtslosen Art, wie die häßlichen Züge des Modells wiedergegeben sind, zu den ersten wirklich individuell aufgefaßten Porträts der nordischen Kunst. Sie schließen sich in dieser Beziehung unmittelbar an die Gestalten Karls IV., seiner beiden Gemahlinnen und seines Sohnes in der Marienkirche der Burg Karlstein an, die man jetzt ohne Zweifel mit Recht dem Straßburger Nikolaus Wurmser, der seit 1359 in Prag nachweisbar ist, zuschreibt.[27]) Es ist gewiß kein Zufall, daß sich in Prag auch das früheste wirklich individuell aufgefaßte plastische Porträt, die Büste Peter Parlers in der Chorgalerie des Prager Doms, befindet. Man darf wohl

annehmen, daß die böhmische Schule, unter dem Einfluß der rheinischen, aus der ja Wurmser stammt, in dieser Beziehung zuerst dem italienischen und französischen Vorgang gefolgt ist.

Auch in den Idealköpfen zeigt sich ein ausgesprochener Trieb zur Individualisierung. Man vergleiche in dieser Beziehung nur die drei großen Heiligen miteinander. Die dicken schwammigen Gesichtsformen Veits, die offenbar das Unentwickelte, Knabenhafte zum Ausdruck bringen sollen, seine schräg vortretende, vorn klumpig gerundete Nase, die großen aber breit geschlitzten Augen, deren Oberlider weit herabfallen, dann aber gradlinig abgeschnitten sind, die dicke, fast krankhaft aufgeschwollene Oberlippe, das alles sind Formen, die man nicht leicht wieder vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat. Und dann wieder die feinen idealen Züge Wenzels, die ganz offenbar das Streben zeigen, den ritterlichen Charakter des Heiligen zum Ausdruck zu bringen. Endlich der treuherzig gutmütige Sigismund, der ungefähr die Mitte zwischen beiden einnimmt. Man kann sich kaum größere Gegensätze denken.

Dieselbe Verschiedenheit dann in den Körpern. Daß der Maler keinen Proportionskanon hatte, leuchtet ohne weiteres ein. Die großen Köpfe und Füße Veits und Sigismunds stehen zu den normal proportionierten Gliedern Wenzels in eigentümlichem Gegensatz. Die breiten Schultern Wenzels und Veits gegenüber den schmalen Sigismunds, die dürftigen schemenhaften Körper Veits und Sigismunds und der ganz normal entwickelte Wenzels, dann wieder die Verschiedenheit der kleineren Figuren, alles das zeigt das Fehlen eines festen Schemas und ein ganz offenbares Streben nach Individualisierung. Groß ist die Zahl der Typen, die dem Künstler zur Verfügung stehen, freilich nicht. Gewisse Eigentümlichkeiten, wie die runden Nasen, die angeschwollenen Oberlippen, die mandelförmigen Augen, kehren fast immer wieder. Und gerade sie weisen, wie ein Blick auf die Tafeln bei Neuwirth lehrt, auf die böhmische Schule, speziell die des Theodorich hin. Immerhin zeigen gerade diese groben Züge eine gewisse Naturwüchsigkeit, eine Unbekümmertheit um das konventionelle höfische Ideal der Zeit, die dem Bilde einen ganz eigenen Charakter gibt. Es ist nicht die Schablone, die man sonst immer im 14. Jahrhundert zu sehen gewohnt ist, sondern etwas anderes, Originelles, das zwar nicht sehr fein ist, aber doch einen gesunden Sinn für das Natürliche verrät. Und das söhnt uns mit manchen Verzeichnungen aus, die sich besonders bei den kleinen Figuren finden, den fehlenden Hinterköpfen, den falsch verkürzten Wangen, den unsicher gezeichneten Stirnen usw. Man sieht wohl: Es ist kein besonders begabter Maler, der diese Bilder gemalt hat, aber immerhin einer, der wußte, was er wollte, der in einer gesunden und aufstrebenden Entwicklung darinstand und sich so gut und schlecht, wie er es von seinen Lehrern gelernt hatte, mit den Problemen abfand.

Fremdartig berührt den Kenner der nordischen Kunst besonders das Fehlen jener bekannten charakteristischen S-Linie in der Bewegung des Körpers, die durch die übertriebene Ausbiegung der Hüfte des Standbeins entsteht. In dieser Beziehung nähern sich unsere Figuren mehr dem Typus der italienischen Kunst, die die Vorliebe

für diese manierierte Haltung eigentlich niemals mitgemacht hat. Überhaupt ist z. B. in dem einfachen weichen Faltenwurf der bekleideten Figuren und in den wenig ausgebogenen Gestalten des Gekreuzigten der italienische Einfluß unverkennbar. Auch das weist auf die böhmische Schule hin, in der die italienischen Stilelemente wahrscheinlich aus Avignon eingedrungen waren und auf dem Wege der Buchillustration auch in der monumentalen Malerei Aufnahme gefunden hatten. Hieraus erklärt sich wohl auch, daß die schlangenförmig gewundenen Mantelränder, die sonst in dieser Zeit so häufig sind, nur vereinzelt auftreten, z. B. bei der Maria der Verkündigung.

Im ganzen kann man wohl sagen, daß die biblischen Bilder einen etwas entwickelteren Eindruck machen als die stehenden Heiligen. Bei diesen empfindet man einen gewissen Archaismus, was auch sehr begreiflich ist, wenn man bedenkt, daß diese drei Heiligen zum mindesten seit Karls IV. Zeiten in Prag unendlich oft dargestellt worden waren, so daß sich ein bestimmter Typus für sie in Bezug auf Haltung und Attribute fixiert hatte. Man empfand dies Dastehen in strenger Vorderansicht, wobei die Füße nicht fest aufstanden, sondern mit ihren Spitzen symmetrisch abwärts gebogen waren, so daß die Figuren mehr zu schweben als zu stehen schienen, wahrscheinlich als sehr feierlich und erhaben. Kaum daß bei Sigismund das Ausbiegen der Hüfte ein klein wenig angedeutet ist.

Die Zeichnung im einzelnen ist ziemlich schwach. Am besten vielleicht die der Hände, bei denen die Gelenke der spitz zulaufenden Finger für diese Zeit auffallend deutlich charakterisiert sind, so ungeschickt ihre Bewegung auch im allgemeinen wiedergegeben ist. Sonst läßt sich eine gewisse Oberflächlichkeit, sogar Roheit bemerken, die offenbar auch im Wesen der böhmischen Schule liegt. Am schwächsten ist die Zeichnung des Nackten. In der Modellierung des Körpers geht der Maler nicht über das Allgemeinste hinaus. Wie unnatürlich ist der an der Taille eingezogene Christuskörper, wie hölzern sind die Beine des Schmerzensmannes modelliert, wie ungeschickt sind die nach vorne in die Bildfläche hineingebogenen Füße mit ihren gerade abgeschnittenen Zehen gezeichnet.[28])

Gehört das Bild schon in Bezug auf seine allgemeine kunsthistorische Stellung der Stufe an, die die böhmische Malerei seit Karl IV. repräsentiert, so lassen sich auch viele Einzelzüge nachweisen, die eine Verbindung mit dieser Schule herstellen. Auf die plastischen Verzierungen habe ich schon hingewiesen. Sehr bemerkenswert ist auch, daß die Tracht der Heiligen mit der in Böhmen üblichen völlig übereinstimmt. Es ist undenkbar, daß ein schwäbischer Künstler in seiner Heimat die böhmischen Heiligen so ganz entsprechend der böhmischen Tradition hätte darstellen können.

Auch sonst finden sich böhmische Züge in Ausstattung und Tracht, die nicht auf Zufall beruhen können, z. B. die mit gotischen Blendfenstern verzierten Sitze, die Rosetten auf dem roten Hintergrunde, der Baum auf dem einen Bilde, die großen kreisrunden oder vierpaßförmigen Mantelagraffen, die Ornamentmusterung von Wenzels Lendner, die Form der Kronen und Szepter, wofür sich in den Publikationen von Neuwirth, Schlosser und Dvořak zahlreiche Analogien nachweisen lassen.[29]) Ein Motiv wie die

große hintere Falte bei der sitzenden Maria kehrt bei ähnlichen Figuren in Bilderhandschriften Wenzels sehr oft wieder.[30]) Die drei Darstellungen der Kreuzigung bei Neuwirth, Karlstein, Taf. XXXI und XVI, und Emmauskloster, Taf. I, von denen die eine sicher auf Theodorich selbst, die andere auf einen seiner Schüler zurückzuführen ist, sind unserer Kreuzigung – mutatis mutandis – so ähnlich, daß ein enger Schulzusammenhang nicht bezweifelt werden kann.

Von den verschiedenen Elementen, die sich in der Prager Malerei kreuzten, dem italienischen, rheinisch-französischen und einheimischen, glaube ich nun, daß das letztere zu unserem Bilde die meisten Analogien darbietet. Insbesondere die Bilder des Theodorich in der Kreuzkapelle, d. h. die in die Wand eingelassenen Halbfiguren von Heiligen und die eben erwähnte Kreuzigung zeigen eine sehr enge Verwandtschaft. Auch Theodorichs Köpfe haben die vollen Wangen, runden Nasen, dicken Lippen, das gerade abgeschnittene obere Augenlid, die wir hier finden. Die spiralisch gewundenen Mantelsäume, die geradlinig abgeschnittenen Zehen, die runden, plastisch modellierten Körper, das findet sich alles bei ihm wieder. Doch kann ich Grueber nicht recht geben, wenn er die Malerei auf Theodorichs eigene Hand zurückführen will. Denn abgesehen davon, daß es nicht an stilistischen Verschiedenheiten, z. B. ganz anders modellierten Händen fehlt, stellen sich dem schon chronologische Schwierigkeiten entgegen.

Nach Neuwirths sehr überzeugenden Kombinationen scheint es, daß Nicolaus Wurmser und Theodorich sich in der Arbeit auf der Burg Karlstein abgelöst haben. Wurmser wird schon 1357 erwähnt, und zwar als Straßburger Bürger, der aber mit der Tochter eines Saatzer Bürgers verheiratet ist, also gewiß schon einige Zeit vorher ins Land gekommen war. 1359 und 1360 erscheint er als Hofmaler, in letzterem Jahre wird sein Hof in Mořin bei Karlstein, der ihm wahrscheinlich im Zusammenhang mit seinen Arbeiten auf der Burg, die damals entstanden, verliehen worden war, abgabenfrei gemacht. Es ist gewiß kein Zufall, daß im Jahre 1367 dem Theodorich wegen seiner dem Kaiser auf der Burg Karlstein geleisteten Dienste ebenfalls in Mořin die Abgabenfreiheit eines Hofes bestätigt wird. Nichts liegt näher als die Annahme, daß dies derselbe Hof gewesen sei, der dem jeweiligen Hofmaler, der in Karlstein zu tun hatte und folglich in der Nähe wohnen mußte, zugewiesen war. Man wird sich ohne Bedenken der Vermutung Neuwirths anschließen können, daß Theodorich, der schon 1359 als Hofmaler Karls IV. auf dem Hradschin wohnte, 1367 oder kurz vorher zum Zweck seiner auf der Burg Karlstein auszuführenden Arbeiten auf den Hof in Mořin übergesiedelt sei, also Wurmser bei seinen dortigen Arbeiten abgelöst habe. Über Wurmsers späteres Leben wissen wir gar nichts. Man nimmt an, daß er in seine Heimat Straßburg zurückgekehrt sei. Ob er eine eigentliche Schule in Prag zurückgelassen hat, ist unbekannt. Die Wahrscheinlichkeit, daß das Mühlhäuser Bild von einem seiner Schüler stamme, ist nicht sehr bedeutend. Denn die stilistische Ähnlichkeit des Bildes mit seinen Wandgemälden in der Marienkirche ist jedenfalls nicht größer als sich aus dem Schulzusammenhang im allgemeinen ergibt. Und da es sich um ein Bild handelt, das 18 Jahre nach dem vermutlichen Weggang Wurmsers aus Prag entstanden ist, wird man schon

aus diesem Grunde besser tun, den Gedanken an einen Schulzusammenhang mit ihm aufzugeben.

Dagegen rückt die Lebenszeit des Theodorich ziemlich nahe an das Jahr 1385 heran. Freilich ist auch er damals wahrscheinlich schon tot gewesen. Denn im Jahre 1381 erhielt eine Witwe Zdena, die damals den Hof von Mořin besaß, dieselben Begünstigungen, die einst Karl IV. seinem Hofmaler Theodorich, »Theodorico tunc pictori et artifici pictoriae familiari suo« erwiesen hatte, woraus jedenfalls hervorgeht, daß er damals nicht mehr Hofmaler war. Und da er auch in Prag nach diesem Jahre nicht mehr nachzuweisen ist, schließt Neuwirth mit Recht, daß sein Tod vor 1381 eingetreten sein wird. Wann, läßt sich freilich nicht mit Bestimmtheit sagen, da der Hof zwischen Theodorich und Zdena noch mindestens einen Zwischenbesitzer gehabt hat, so daß nichts im Wege steht, mit dem Todesdatum noch etwas weiter zurückzugehen. Jedenfalls kann er schon aus chronologischen Gründen das Mühlhäuser Bild nicht selbst gemalt haben.

Dagegen ist es gerade bei ihm sehr wahrscheinlich, daß er eine größere Schule der Tafelmalerei hinterlassen hat. Denn einmal ist er, schon ehe er den Auftrag in Karlstein erhielt, längere Zeit als Kirchenmaler in Prag tätig gewesen. Und dann erforderte dieser Karlsteiner Auftrag, nämlich die Aufgabe, zahllose Heiligenbilder auf Holz zu malen, die bestimmt waren, in die Wand eingelassen zu werden, nicht nur von ihm selbst eine besondere Übung in der Tafelmalerei, sondern auch die Beihilfe mehrerer Gesellen. Neuwirth hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß seinem Schaffen in der Kreuzkapelle etwas Unternehmerhaftes, ein gewisser handwerksmäßiger Zug anhaftet. Besonders in Bezug auf die äußere Ausstattung der Tafelgemälde hatten sich in seiner Werkstatt gewisse Traditionen ausgebildet, die einen rascheren Betrieb ermöglichten und gleichzeitig eine glänzende dekorative Wirkung sicherten. Da wir nun gerade diese Züge bei dem Mühlhäuser Bilde ebenfalls finden, außerdem besonders die Gesichtstypen seiner Figuren den unsrigen ähnlich sind, so wird man nichts gegen die schon von Waagen geäußerte Vermutung einwenden können, daß einer seiner Schüler das Mühlhäuser Bild gemalt habe.

Die Behauptung Fernbachs, daß sich zwei Hände an dem Bilde unterscheiden ließen, kann ich nicht bestätigen. Daß bei einem so umfangreichen Bilde Gesellen mitgeholfen haben, ist ja wohl wahrscheinlich. Auch kann man nicht leugnen, daß gewisse Verschiedenheiten der Typen, wie gesagt besonders bei den drei großen Heiligen, vorliegen. Aber daß Veit und Sigismund von einem und demselben Maler nicht nur entworfen, sondern auch ausgeführt sind, erscheint mir sicher, und ein zwingender Grund, Wenzel auf eine andere Hand zurückzuführen, liegt nicht vor. Der Kopf Sigismunds aber ist wieder gewiß von derselben Hand wie der des thronenden Christus, und die kleinen Bilder gehen ohne Zweifel alle auf ein und denselben Künstler zurück. Das beweist die Ähnlichkeit einzelner Köpfe wie z. B. des Engels in der Verkündigung und des Johannes in der Kreuzigung. Und wenn man mit ihnen wieder den Johannes in der Kreuzigung auf der Rückseite des Altars vergleicht, wenn man ferner die zwei Darstellungen des Gekreuzigten nebeneinander stellt, so überzeugt man sich, daß auch diese Rückseite, die

doch noch am ersten von einem Gesellen hätte ausgeführt werden können, sicher von derselben Hand stammt.

Sehr hervorragend ist dieser »Kirchenmaler« nicht gewesen. Aber das hat er mit seinem Meister gemein. Auch bei Theodorich sind es weniger die absoluten malerischen Qualitäten, als die Äußerung eines gewissen naiven, echt nationalen Realismus, was ihn in der Kunstgeschichte zu einer wichtigen Erscheinung macht.

Damit erhebt sich zum Schluß die Frage, ob wir in dem Maler unseres Bildes einen Deutschen oder Tschechen zu erkennen haben. Wir könnten hierüber sicherer urteilen, wenn wir wüßten, welchem Volksstamm Theodorich selbst angehört hat. Bekanntlich stimmen in dieser Beziehung die tschechischen und deutschen Forscher nicht miteinander überein. So wie die Tschechen die ganze Blüte der böhmischen Kunst unter Karl IV. auf das nationale tschechische Element zurückführen möchten, halten sie auch Theodorich für einen Tschechen. Sein Vorname kann dagegen nicht ins Feld geführt werden. Denn Kinder tschechischer Eltern erhielten damals, wie die Bürgerlisten zeigen, sehr oft tschechische Vornamen. Auf der anderen Seite ist es ganz ausgeschlossen, daß der Theodorich, der 1359 als »malerius imperatoris« genannt wird, mit einem offenbar tschechischen dominus Theodoricus dictus Zelle identisch ist, der gleichzeitig vorkommt. Denn ein Maler konnte im Mittelalter niemals »dominus« genannt werden. So sprechen denn auch die deutschen Kenner der böhmischen Kunst in Bezug auf die Nationalitätenfrage ein non liquet aus.

Was aber das Mühlhäuser Bild betrifft, so wird man sagen müssen, daß eine Reihe von Indizien für die deutsche Herkunft des Malers sprechen. Es ist gewiß bei dem damals schon gespannten Verhältnis der beiden Volksstämme nicht sehr wahrscheinlich, daß ein geborener Deutscher, wie Reinhart von Mühlhausen, einen solchen Auftrag einem Maler von tschechischer Nationalität gegeben haben sollte, während er doch deutsche Maler in Prag in großer Zahl zur Verfügung hatte. Und ist es überhaupt denkbar, daß ein Tscheche die deutschen Inschriften des Bildes, deren Wortlaut ja freilich von dem Stifter bestimmt worden sein wird, so korrekt hätte ausführen können?

Dazu kommt dann der vorwiegend deutsche Charakter der Prager Malerzeche. Durch Karl IV. waren mehrere auswärtige Maler ins Land gezogen worden. Die beiden einzigen Hofmaler von ihm, deren Nationalität wir nachweisen können, waren Deutsche. Nikolaus Wurmser stammte aus Straßburg und Sebald Weinschröter, den der Nürnberger Archivar Gümbel neuerdings als seinen Hofmaler in den Jahren 1348–1355 nachgewiesen hat, war Nürnberger.[31]) Die Wahrscheinlichkeit, daß auch Theodorich Deutscher war, wird sich unter diesen Umständen nicht wohl bestreiten lassen. Er war der erste, der 1365 seinen Groschen in die Kasse der Malerzeche zahlte. Und wenn man auch einen Beweis für seine deutsche Herkunft bisher nicht beibringen konnte, so findet doch seine übliche Bezeichnung als »Theodorich von Prag«, wie schon Schnaase ganz richtig bemerkt hat, in den Quellen keine Rechtfertigung. Die Möglichkeit, daß er aus Deutschland nach Prag eingewandert war oder wenigstens einer in Prag eingewanderten Familie angehörte, bleibt bestehen. Auf den angeblich

slavischen Typus seiner Figuren lege ich gar keinen Wert. Den hat man auch bei unserem Bilde erkennen wollen. Und doch ist das am slavischsten aussehende Gesicht auf dem ganzen Altare jedenfalls dasjenige Reinharts selbst, und der war ein echter Schwabe! Wo hätte auch Theodorich, vorausgesetzt, er wäre ein Deutscher gewesen, seine Modelle anders hernehmen sollen als aus der Bevölkerung, die ihn umgab, und in der jedenfalls sehr viel slavische Typen vorkamen?

Sollen wir die allgemeinen Indizienbeweise zusammenstellen, so müssen wir an längst Bekanntes erinnern. Es ist wiederholt, am eingehendsten durch Neuwirth, darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Prager Malerzeche bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts vorwiegend aus deutschen Malern bestand.[32]) Das geht erstens daraus hervor, daß die Satzungen der 1348 gegründeten Innung deutsch abgefaßt waren und während des ganzen Jahrhunderts in dieser Form benutzt wurden. Erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts wurden sie ins Tschechische übersetzt, ein Beweis, daß erst damals das tschechische Element zu überwiegen begann. Auch das Privileg, das Karl IV. 1365 den Schiltern der Prager Neustadt verlieh, und die Erneuerungsurkunde desselben, die Wenzel IV. 1380 ausstellte, sind deutsch abgefaßt. In dieser Sprache ist sogar noch das Dekret geschrieben, mit welchem Wenzel im Jahre 1392 die Rechte der Maler der Prager Neustadt gegen die der »geistlichen Maler« der Altstadt abgrenzte. Bei der Bevorzugung, deren sich die tschechische Sprache schon bei Karl IV., besonders aber bei Wenzel zu erfreuen hatte, bei der Möglichkeit ferner, sich der neutralen lateinischen Sprache zu bedienen, wäre dies völlig undenkbar, wenn damals nicht noch die Mehrzahl der der Innung angehörigen Maler deutscher Herkunft, jedenfalls die in der Zeche herrschende Sprache deutsch gewesen wäre. Das wird auch durch die Listen der Maler in der Malerzeche bestätigt, in denen bis circa 1400 die deutschen Namen überwiegen, obwohl schon 1365 auch tschechische vorkommen. In vielen Fällen ist die Nationalität und häufig auch das Handwerk nicht sicher festzustellen, da außer den Malern auch Sattler, Bildhauer, Glaser, Goldschläger, Illuminatoren, Pergamentmacher, Spiegler, Kunststicker, Buchbinder usw. zur Zeche gehörten. Es hat deshalb auch keinen großen Zweck, die in den Zechenregistern und in Tomeks Bürgerverzeichnissen genannten Maler dieser Zeit aufzuzählen, die als Urheber unseres Bildes in Betracht kommen könnten. Denn es fehlt jeder Anhalt für eine sichere Entscheidung. Jedenfalls werden wir daran festhalten müssen, daß das Mühlhäuser Bild von einem deutschen Maler in Prag, der aus den nationalen Traditionen der Prager Schule herausgewachsen war, herrührt. Nebenbei sei übrigens darauf aufmerksam gemacht, daß zu der Prager Zeche auch geborene Schwaben gehörten. So wird 1413 und 1414 ein Martinus Swab genannt, von dem wir allerdings nicht sicher wissen, ob er Maler gewesen ist.[33])

1) Da die Pfarrkirche neben der St. Veits-Kirche von Fremden nicht besucht zu werden pflegt, will ich erwähnen, daß sie eines der schönsten spätgotischen Grabmäler (Marx von Neuhausen 1506) und ein bisher unerkanntes, im Jahre 1783 aus Eßlingen hierher überwiesenes Werk von Zeitblom, eine Predella mit den vier Evangelisten, besitzt.

2) Die Maße sind: Gesamthöhe und Gesamtbreite des Hauptstücks einschließlich Rahmen 2,335 m, die Breite des Rahmens 75 cm. Das Mittelbild ohne Rahmen 1,88 hoch, 0,87 breit (dies Maß gilt auch für die Kreuzigung der Rückseite). Die festen Seitenflügel 2,04 hoch und 0,51 breit (dies Maß gilt auch für die Seitenbilder der Rückseite). Die beweglichen Flügel sind 2,04 hoch und 0,50 breit, stimmen also beinahe mit den festen Seitenflügeln überein. Sie haben keine Rahmen.

3) Mühlhauen oder Mühleisen, in Württemberg auch Billen genannt, sind Stahlinstrumente mit hölzernem Stil, mit denen die Mühlenbauer oder »Mühlenärzte« die Mühlsteine scharf machen. Ihre Form, in der Mitte das Loch zum Hineinstecken des Stils, seitlich schwalbenschwanzförmige Schneiden, ist noch jetzt ziemlich dieselbe. Die Mühlhauen kommen öfters als Wappenzeichen vor.

4) Das miserere zeigt, woher der Name misericordia für diese Art Bilder stammt: Nicht von dem Mitleid, das Christus als Schmerzensmann erregt, sondern von demjenigen, welches er dem Sünder erweist.

5) Obwohl es sehr viele Stadtwappen mit Tortürmen gibt, ist hier doch die Identität mit dem älteren Prager Stadtwappen sicher (vgl. Siebmachers Wappenbuch, Städtewappen I, 4, Taf. 63).

6) S. Otto von Alberti, Württembergisches Adels- und Wappenbuch I (1889—98), S. X.

7) Schön mit Berufung auf Gabelkovers Kollektaneen auf der öffentl.Bibliothek in Stuttgart.

8) Gabelkover, Cod. hist. fol 22. Vgl. v. Breitschwert, S. 19, Schön, S. 3.

9) Lang, Regesta sive rerum Boicorum Autographa (Monaci 1841), S. 297. Stählin, Württ. Gesch. III, 311. Woher Merz und Schön die Zahl 65000 haben, weiß ich nicht.

9a) Tomek, Základy starého místopisu Prazského II, 190, 191, 192, 332.

10) Vgl. Tomek V, 197, cf. IV, 170.

11) a. a. O. V, 197. 12) a. a. O. IV, 170. 13) a. a. O. IV, 169, 170.

14) a. a. O. V, 240, 241, I, 139. 15) a. a. O. I, 26, V, 198, 221.

16) Vgl. Pelzel, Lebensgeschichte König Wenceslaus' (1788) I, 132. 17) Tomek, 3. III, 38.

18) Beschreibung des Oberamts Cannstatt, S. 578.

19) von Alberti I, S. 522.

20) Vgl. Beilage zum Staatsanzeiger für Württemberg 1905, Nr. 165.

21) Vgl. v. Öchelhäuser, Wandgemälde im Großherzogtum Baden, Bd. I. Die Wandgemälde der Burgkapelle Zwingenberg am Neckar (1893), S. 29, Anm. 2.

22) Vgl. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen 1896, S. 65.

23) Übrigens zeigen auch die Bilder des Tommaso da Modena, deren mehrere sich auf der Burg Karlstein befanden, die bekannten gepreßten oder in Gips geformten Verzierungen, die ganz im Sinne des von Cennino Cennini geschilderten Verfahrens ausgeführt sind.

24) Neuwirth a. a. O., S. 11.

25) Vgl. J. von Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei von Treviso. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XIX, 1898, S. 265.

26) Vgl. Dvořak, die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XXII, 1901.

27) Vgl. Neuwirth a. a. O., Taf. X, XI, XII, XVII, und ferner: der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums aus Karlstein 1897, S. 28. Dvořak a. a. O., S. 126.

28) Vgl. z. B. Neuwirth, Der verlorene Zyklus böhmischer Herrscherbilder in der Prager Königsburg (1896), S. 28, 38 f., Karlsteiner Bilder, Taf. 19 ff., 27 f. Den schwarzen einköpfigen Adler führten Karl IV. und Wenzel IV. als Könige, in derselben Zeit, in der der zweiköpfige Adler als Wappenvogel des Kaisers schon gebräuchlich wurde. Jener sowie der böhmische Löwe kommen auf böhmischen Kunstwerken dieser Zeit unendlich oft vor.

29) Vgl. z. B. v. Schlosser, S. 262, fol. 15. Neuwirth, Emmauskloster XXXI, 1, 5, XXXII, 4, XXXIII, 3, 4, 8. Luxemburger Stammbaum VI, 3, IX, 3, X, XIV, I, III, VI, VII, VIII, IX, XV. Dvořak a. a. O., S. 89, Fig. 21, Taf. XVII. Leider stehen mir bei der kurzen Zeit, die ich zur Abfassung dieses Aufsatzes zur Verfügung habe, außer diesen Publikationen keine Photographien böhmischer Gemälde zur Verfügung.

30) Neuwirth, Emmauskloster, Taf. XX, XXI. Dvořak a. a. O., Taf. XV.

31) Vgl. Albert Gümbel, Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV. Repert. f. Kunstwiss. XXVII, S. 35 und 512. Daß Weinschröter sich bei seiner Verbannung aus Nürnberg im Jahre 1348 gerade nach Prag wandte, erklärt sich, abgesehen von der allgemeinen Bedeutung dieser Stadt, vielleicht daraus,

daß er dort Verwandte hatte. Wenigstens wird schon 1337 ein Leutlin Weinschroter als Prager Schöffe genannt. Vgl. Tomek, Gesch. d. Stadt Prag I, 648.

32) Vgl. das Buch der Malerzeche, herausg. von Pangerl, Quellenschriften für Kunstgeschichte XIII (1878), Einleitung. J. Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des 14. Jahrhunderts. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen XXIX (1891), S. 49 ff.

33) Pangerl, S. 87.





Die drei Heiligen Wenzel, Veit und Sigismund
von dem Mühlhäuser Altarwerk in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart



Die biblischen Szenen mit dem Stifter
von dem Mühlhäuser Altarwerk in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart



Die Rückseite mit den Bildnissen von Reinhart und Eberhart und den Weihinschriften
von dem Mühlhäuser Altarwerk in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart

Christian Eckert

Volkswirtschaft und Kunst

Reisebetrachtungen aus Portugal und den Niederlanden

Volkswirtschaft und Kunst

Reisebetrachtungen aus Portugal und den Niederlanden

Von Christian Eckert in Köln am Rhein

Niemals gab es eine Kunst in einem Lande, wo das Volk von blutsaurer Arbeit bleich war und vom Todesschatten welk, wo die Lippen der Jugend, statt rosig, abgezehrt vom Hunger oder angefressen waren vom Gift.« So predigt John Ruskin, der schönheitstrunkene, feinsinnige Ästhetiker, der warmherzige Natur- und Menschenfreund in seinen köstlichen »Lectures on Art«, wo er die Vorbedingungen aller Kunst behandelt. In diesen wenigen Worten kommt ein gut Teil seines wirtschaftlichen und künstlerischen Glaubens zum Ausdruck, der aus der tiefen Einsicht in innigem Zusammenhang zwischen Kunstschaffen und allgemeinem Kulturzustand erwachsen. Je mehr er für deren Wechselwirkung Beweise in der Vergangenheit entdeckte, desto lauter und rückhaltsloser betonte er immerwieder, daß die Grundlage jeder echten Schönheit in gesunden sozialen und wirtschaftlichen Zuständen zu finden sei. Ein wirtschaftlich schlecht organisiertes Volk, eine Menschenmasse ohne hohe Ideale, die im Dienst gewöhnlicher Notdurft aufgeht, vermöge weder schöne Kunst hervorzubringen, noch dort, wo solche vorhanden sei, sie zu würdigen.

Ruskin hatte seine Anschauungen über den Einfluß der Volkswirtschaft auf die künstlerische Kultur, auf die feinsten Ausstrahlungen rein menschlicher Lebensbetätigung an der Geschichte Englands und Italiens, vor allem der Architektur der Lagunenstadt gebildet. Die Richtigkeit seiner Grundideen läßt sich auch beim Betreten und Betrachten anderer Länder, die in der Wirtschaftspolitik eine bedeutsame Rolle gespielt, in Kunstdingen zeitweise die Führung gehabt haben, erweisen. Beim Besuch alter Kulturstätten drängt sich die hohe Weisheit, die zwingende Wahrheit seiner Lebensideale, deren Berücksichtigung auch für die jüngste Fortentwicklung von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, ohne weiteres auf. Sie auch jungen Männern der heranwachsenden Generation, die künftig als Großkaufleute und Industrielle eine Rolle im Wirtschaftsleben Deutschlands spielen, bei Lösung unserer sozialen Fragen mitarbeiten sollen, deutlich zu machen, war eines der Ziele, das der ersten Überseefahrt der Kölner Handelshochschule gestellt war.

Über See, in westeuropäischen Landen lagen die Reiseziele der deutschen Fahrtgesellen. Den teilnehmenden Studenten sollte ein Einblick in die Schiffahrts- und Verkehrseinrichtungen außerdeutscher Häfen gewährt, durch vergleichsweise Betrachtung klar gemacht werden, wie historische und wirtschaftliche Entwicklung die Gunst der geographischen Lage zu beeinflussen versteht, wie der Völker Fleiß und Tatkraft auch durch die Natur bevorzugte Rivalen zu überflügeln weiß.

Es waren zu dem Zwecke eine Reihe Anlaufstellen gewählt worden, die nach wechselnden Geschicken im Laufe historischen Werdens heute nicht gleichwertig innerhalb des wirtschaftlichen Weltgetriebes dastehen.

Im Becken jeden Hafens wurde eine Rundfahrt vorgenommen, um die Seelage des Platzes, die Größe der verfügbaren Wasserfläche, die Stärke seiner Benutzung, die Länge der Kaimauern und die Art des Verladebetriebes anschaulich zu machen. Daneben wurde ein Einblick in charakteristische Industrien des Platzes, möglichst solcher, die für die ganze Gegend bedeutungsvoll sind, erstrebt. Ein Blick auf das Stadtbild und seine Bauten und Museen sowie die nächste Umgebung hatte jeweils die Anschauung zu vervollständigen. Der Sinn für Naturschönheit, historisches und künstlerisches Interesse an den Denkmälern vergangener Kulturepochen sollte neben dem wirtschaftlichen Wissensdrang gepflegt und befriedigt werden. Um die Besichtigungen im einzelnen vorzubereiten, sowie das Geschaute fruchtbringend zu vertiefen und zu ergänzen, waren eine Reihe von Vorträgen bestimmt, die die wirtschaftlichen Zustände der berührten Gebiete in vergleichsweiser Betrachtung beleuchteten und darlegten, wie auch die Blüte der Kunst und Wissenschaften von ökonomischen Vorbedingungen abhängig ist.

An der Möglichkeit des Abhaltens solcher Vorträge während einer längeren Seefahrt hatten nicht nur Skeptiker gezweifelt; und doch konnten sie während des ganzen Verlaufs der Reise durchgeführt werden, wurden sie von allen Teilnehmern willkommen geheißen. Als Hörraum hatte zunächst der große Speisesaal des benützten Reichspostdampfers gedient, bald wurden die Vorträge aber auf Oberdeck verlegt und damit ein Hörsaal einzig in seiner Art gewonnen. Fast unabsichtlich schweiften die Blicke des Vortragenden wie der Hörer über den unermeßlichen Ozean. Unwillkürlich mußte sich die Anschauung der Teilnehmer, angeregt durch das großräumige Naturbild, weiten, ihre Aufnahme- und Empfindungsfähigkeit steigern. Kaum jemals vorher wurde eine ähnliche Reihe akademischer Vorlesungen an Bord eines Ozeandampfers abgehalten, kaum jemals aber auch haben solche ein aufmerksameres Publikum gefunden.

Für die eben skizzierten Fragen war der Besuch Portugals und der Niederlande besonders lehrreich. Beide lenken unsere Blicke zurück in die Frühzeit des Merkantilismus. Sein Endziel war die Herausbildung machtvoller reicher Einheitsstaaten gewesen, die auf den Trümmern des mittelalterlichen Imperiums erwachsen sollten. Auf dem Boden einheitlicher nationaler und religiöser Gefühle mußte eine große, die verschiedensten gesellschaftlichen Klassen umspannende Organisation die Volksgenossen für die Abwehr nach außen und die Betätigung im Innern gewinnen. Aus Kampf und Not aller Art erwuchs bei den europäischen Westmächten damals das Verständnis der Gesamtinteressen, erwachte ein starkes Nationalgefühl, das die Massen mitriß zu aufsteigender Entwicklung.

Portugal und die Niederlande zeigen in diesen Tagen jungen Glanzes, merkantilistischen Ausbaues viel Übereinstimmung. Obwohl sie beide verhältnismäßig arm an Menschen bleiben, nur über geringe Flächengröße in Europa verfügen, unter steter Bedrohung durch mächtige Nachbarn leiden, gewinnen sie doch zeitweise unbestritten die Führerschaft unter den Kulturvölkern. In ihrer Gesamtentwicklung, in wesentlichen Charakterzügen ihrer Kraftentfaltung, in der Art ihres Aufsteigens und Zurücktretens geben sie zugleich einen ungemein wirkungsvollen Gegensatz. Die beiden Völker, die

seit dem Mittelalter Wirtschaftstausch untereinander gepflogen, sich kulturell beeinflußt haben, bekämpfen sich unerbittlich seit Beginn der neueren Zeit, geraten in unüberbrückbaren Gegensatz in der Politik, wie sie zu völlig anders gearteter künstlerischer Kultur gelangen. Portugal, das unter aristokratischer Führung eine kurze Blütezeit gewann mit einer Kunst, köstlich, aber nur wenigen erschlossen, wird auf der Weltenschaubühne von Holland abgelöst, dessen Aufsteigen langsam vorbereitet, sich auf die breite Grundlage der gesamten Volkskraft stützt, dessen Glanzzeit nur ganz allmählich verbleicht, dessen Heimatkunst uns im besten Sinne vertraut und vorbildlich geworden ist.

Im Gegensatz zu Spanien hat die künstlerische Kultur Portugals, das am äußersten Rand Europas, unmittelbar am Atlantischen Ozean, abseits von der großen Heerstraße gelegen, lange wenig Beachtung gefunden. In Büchern, die die »Hauptwerke der bildenden Kunst« oder die »Grundzüge der Kunstgeschichte« schildern, namentlich soweit sie etwas älteren Datums sind, wird ihrer kaum Erwähnung getan. Und doch zeigt sie Formen voll malerischen Reizes, finden sich im Tejotal Baudenkmäler, die in der Regierungszeit des größten Königs der Portugiesen entstanden, lehrreiches Beispiel liefern für den innigen, unlöslichen Zusammenhang, in dem das Kunstschaffen mit der wirtschaftlichen Arbeit der Völker steht.

Portugal hat Tage des Glanzes durchlebt in der Übergangsepoche vom Mittelalter zur neueren Zeit, in jener Periode, in der die »Weltgeschichte« erst eigentlich ihren Anfang genommen. Die Anfänge seiner aufsteigenden Entwicklung liegen in jener tiefbewegten Epoche der Menschheit, da die bisherigen Hauptträger der Kultur, zwei Säulen des mittelalterlichen Lebens, Kaisertum und Kirche, ins Wanken geraten waren, wo an den geistigen wie ökonomischen Grundlagen des bisherigen Daseins gerüttelt wurde. Die europäische Politik und Wirtschaft hatte sich ein neues Ziel gesteckt: die Auffindung des Weges nach Indien und den Gewürzländern.

Alle Beziehungen, die zwischen der christlichen Welt, zwischen den Randgebieten des Mittelmeeres und den Ländern Ostasiens seit dem Altertum verheißungsvoll angeknüpft waren, wurden von dem 7. Jahrhundert an durch den Vorstoß des Islams mehr und mehr unterbrochen. Mit dem Zusammenbruch der Kreuzfahrerstaaten, des letzten Bollwerks christlicher Kultur im Orient, mit der endgültigen Besitznahme Ägyptens durch die Türken, verfiel vollends der europäisch-asiatische Handelsverkehr. Wenn auch die Einfuhr von Waren aus dem Morgenlande nicht ganz behindert wird, so ist doch der Versuch, die mohammedanischen Schranken des Kalifenreichs zu durchbrechen, um die Mitte des 15. Jahrhunderts als gescheitert zu betrachten. Der Weg zu den Kostbarkeiten Indiens führt nicht mehr durch die islamitischen Gebiete, sondern muß unter deren Umgehung gesucht werden. Im Streben nach solchen Zielen betreten die Europäer den Atlantischen Ozean, das letzte der großen Meere, mit denen die Völker sich vertraut machten, die den Faden der Geschichte bis zur Jetztzeit weiterspinnen. Das heiße Verlangen nach Edelmetallen, deren das europäische Wirtschaftsleben bei seinem Übergang von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft nicht mehr entraten kann und der angeborene Idealismus einzelner Führer treiben zwei Völker, die bisher wenig

Einfluß auf das Abendland übten, weil sie zu sehr im Kampfe um ihre eigene Existenz beschäftigt waren, über die Schrecken der afrikanischen Wüste hinaus auf das Weltmeer, dessen Gegengestade ihnen bis dahin unbekannt geblieben.

Den Portugiesen gebührt noch mehr als den Spaniern der Ruhm, die Entdeckung und Kolonisation außereuropäischer Gebiete systematisch in die Wege geleitet zu haben. Sie haben den Schleier gelüftet, der durch lange Jahrhunderte hindurch den größten Teil Afrikas und Asiens unserer Kulturwelt verhüllte.

Dunkle Nachrichten über die reichen Gegenden des benachbarten Afrika, an dessen Küste sie seit der Eroberung Zeutas 1415 langsam und vorsichtig nach dem Süden weiterfuhren, haben den Ansporn zu den großen Entdeckungsreisen gegeben. Nicht portugiesische Kaufherren oder Kapitalisten haben die ersten Unternehmungen ins Werk gesetzt, nicht die Masse des Volkes hat hinter ihnen gestanden; es war vielmehr ein einzelner weitblickender Mann, der den Grund zur Kolonialmacht seiner Heimat gelegt hat: Dom Henrique, »Prinz Heinrich«.

»Talan de bien faire« war der Wahlspruch des Mannes, den die Nachwelt mit dem Titel des »Seefahrers« auszeichnet, obwohl er an den überseeischen Zügen der Portugiesen persönlich nie teilgenommen. Ohne seinen starken Feuergeist und seine unermüdliche Ausdauer hätte das kleine arme Land nie zu einer Kolonialmacht ersten Ranges sich entwickelt. Reinen Herzens, asketisch streng gegen sich selbst und milde gegen andere, bescheiden im Glück und standhaft im Unglück war er ganz der Mann, der ein Pfadweiser für sein Volk werden konnte im endlosen Weltmeer.

Als Heinrich am 13. November 1460 starb, hinterließ er die Ahnungen und Aussichten seines Lebens den Portugiesen als Nationalaufgabe. Sein Genius führte sie noch auf ihren Entdeckerfahrten, als sein Auge bereits längst geschlossen ist. Seinem Planen gelang es, dem kleinen Portugal den Welthandel zu erobern, ohne es gleich anfangs in die Welthändel der Zeit zu verstricken.

Nur langsam gewannen des Prinzen Bemühungen zum Vorstoß entlang der afrikanischen Küste in dem unbedeutenden Staatswesen, das kaum über eine Million Einwohner verfügte, Boden; nur mit Hilfe italienischer und deutscher Lehrmeister entwickelten sich allmählich die Küstenfahrten. Die breiteren Schichten des Volkes widmeten seinen Bestrebungen lange Zeit wenig Interesse, Kaufleute und Reeder wollten von den Erwerbungen nichts wissen, in der irrigen Ansicht, daß die tropische Zone nur öde, unbewohnte Gegenden einschließe. Erst seit 1444, nachdem Sklaven und Goldstaub von den Reisen heimgebracht sind, schlägt die öffentliche Meinung um, bildeten sich Gesellschaften für den Handel mit West-Afrikas Küsten, mehrten sich die Entdeckerfahrten, die Dinis Diaz zum grünen Vorgebirge, die nach des Prinzen Tod Bartholomeus Diaz zum Cap der guten Hoffnung führten.

Anno 1495 gelangt dann mit Dom Manuel der glänzendste glücklichste Sproß des alten portugiesischen Königshauses, der Familie von Aviz, zum Thron. Seine Regierungszeit bildet den Höhepunkt des portugiesischen Wirtschafts- und Kunstschaffens. Feingebildet in Literatur und Sprachen, ein Verehrer alles Schönen, hat er doch für

die nüchternen Aufgaben der volkswirtschaftlichen Arbeit offenen Sinn und volles Verständnis bewiesen. Wenn sein Vorgänger, Johannes II., noch Kolumbus weggewiesen hatte, so verwirklicht Emanuel nun die Ideale, die seinem Ahn, dem Prinzen Heinrich, vorgeschwebt, durch seine Kapitäne Vasco de Gama und Cabral. Als Vasco de Gama 1499 heimkehrte mit der Entdeckung des Seeweges nach Ostindien, als 1500 Cabral Brasilien erreicht hatte, sahen die Portugiesen das Streben von Jahrzehnten endlich verwirklicht. Flotte folgt auf Flotte um Indien zu erreichen, von dessen Kostbarkeiten die Gewürze am begehrtesten erschienen.

Seemacht und Kolonialbesitz ist jetzt das Doppelziel der portugiesischen Politik. Schon Vasco de Gama zerstörte 1502 eine arabische Handelsflotte, verkündete den deutlichen Willen der Portugiesen, der die Vernichtung des in den Händen der Araber liegenden Zwischenhandels zwischen Okzident und Orient sich zum Ziel gesetzt. Auch der erste Vizekönig Ostindiens, Franzisco d'Almeida, sucht vor allen Dingen die Herrschaft über den Ozean zu sichern. Sein berühmter Nachfolger Alfonso d'Albuquerque sieht sein Ziel vor allem im Landerwerb, durch die Eroberung Goas und durch die Unterwerfung des reichen Handelsgebietes von Malakka, das damals dieselbe Rolle spielte wie heute Singapur, öffnet er seinem Volke den Weg zum Gewürzarchipel und den großen Staaten Ostasiens. Mit bewundernswertem Unternehmungsgeist und Heldenmut, mit unerhörter Schnelligkeit, aber auch mit erbarmungsloser Brutalität hat die portugiesische Nation alte Kulturreiche erobert und ausgebeutet. An Stelle der Araber hat sie nun den Gewürzhandel für die ganze Welt monopolisiert und — ähnlich den Phönikern — unter strenger Geheimhaltung der Schiffahrtsverhältnisse und übertriebener Schilderung der Gefahren im unbekannten Meere Afrikas Goldstaub und Indiens Schätze gewonnen.

Unverblümte Ausplünderung fremder Länder und Völker ohne jede Rücksicht auf Sitte und Gesetz, die in der Heimat dem Erwerb Schranken ziehen, charakterisiert diese erste Epoche europäischer Kolonialpolitik. Wie der Reichtum der italienischen Städte im Mittelalter undenkbar erscheint ohne die Ausräuberung der übrigen Mittelmeergebiete, ist Portugals Blütezeit gegründet auf die Vernichtung arabischer Kultur, die Ausraubung Afrikas, die Verarmung Südasiens und seiner Inselwelt. Die verschleierte Beraubung widerstandsunfähiger Völker auf dem Wege scheinbar freiwilligen Tauschhandels unterscheidet sich nur wenig von der direkten Ausbeutung durch Produktionserschwingung und Versklavung der Eingeborenen, die daneben geübt wird. Portugal hat in jener Zeit aufsteigender, eigenartig kapitalistisch gefärbter Entwicklung sich nicht nur die Arbeitsprodukte fremder Völker angeeignet, als Erbe des Kalifenreiches nicht nur den ungeheuren Zwischenhandelsprofit der Araber in seine Tasche geleitet, sondern auch Raubbau mit Menschen getrieben. Es hat beim Sklavenhandel den Rahm abgeschöpft, wenn auch später der größte Gesamtgewinn England zufiel.

Ein Werk des Königs und seiner Hofleute, der »Edelsten der Nation«, sind jene Eroberungszüge und Entdeckerfahrten gewesen und geblieben. Träger des wirtschaftlichen Aufschwungs ist eine kleine Schar von Edelleuten, die in erster Linie auch den Gewinn eingestrichen haben.

Diese wenig gesunde wirtschaftliche Entwicklung, die Lissabon mit nächster Umgebung zeitweise zum bedeutendsten, reichsten Welthandelsplatz gemacht, spiegelt sich vollkommen wieder in der künstlerischen Kultur jener Tage. Es ist bezeichnend, daß die größte Entdeckerfahrt der Portugiesen Veranlassung gab zur bedeutendsten künstlerischen Leistung des Königs Emanuel, zur Gründung des Klosters in Belem, des Nationaldenkmals für Portugals Ruhm, bezeichnend auch, daß das klassische Dichtwerk des Volkes, die »Lusiaden«, demselben Gegenstande gewidmet sind.

Das künstlerische Aufblühen Portugals geht wie der Anstoß zu den Entdeckerfahrten, wie die Verbreitung humanistischen Wissens in seinen Keimen auf die Zeit Prinz Heinrichs zurück, in dessen Kreis mathematisches Wissen mit technischen Studien eifrig gepflegt wurden, eine bedeutsame Erscheinung gerade in jenen Tagen, in denen Technik und Kunst noch ein ungetrenntes Handwerk gewesen. Seine reichsten Früchte bringt das Kunstschaffen Portugals dann unter Emanuel dem Großen. »Der Herr von Guinea, der Herr der Schiffahrt, der Eroberung und Herr von Äthiopien, Arabien, Persien und Indien«, wie sich Don Manuel bei Gelingen der Entdeckerfahrt genannt, regt die Baukunst in der Heimat wie in den Kolonien zu großartigen Anlagen von überraschenden Formen an. Nicht nur im Mutterlande, das aus seiner Stille im äußersten Winkel der gebildeten Welt plötzlich in das laute Völkertreiben hineingezogen ward, sondern auch in der Fremde bauen die Portugiesen. Noch steht auf Madeira König Manuels Kathedrale von 1514 in der Hauptstadt Funschal, noch steht in Goa eine Reihe jener Zeit angehöriger Kirchen, noch finden sich in Kalikut und Kotschin Reste jener Bautätigkeit ebenso wie in Brasilien. Gerade die Bautätigkeit des Königs auf kolonialem Boden übt eine starke Rückwirkung auf die heimatlichen Bauformen, da die Schar von Architekten und Steinmetzen, die in die Ferne zogen, um ihres Herrn Aufträge auszuführen, zu unmittelbaren Studien der unvergleichlichen orientalischen Denkmäler angeregt wurden, wie vor allem der Hauptmeister Johann de Castilho bei seiner Wunderschöpfung von Belem untrüglich erweist. Erst gegen Ende der Regierung Emanuels hat sich die Neigung zum Phantastischen, ostländisch Prunkvollen mehr verflüchtet, sind die Bauformen stärker im damals allsiegenden Stil der Renaissance abgewandelt worden.

Unmittelbar aus der Eigenart wirtschaftlicher Kultur erwächst so das Sonderwesen in der Architekturentwicklung, das die Portugiesen als Arte Manuelina bezeichnen. Sie charakterisiert eine überaus reiche Entwicklung spätgotischer Elemente, mit der sich einzelne Zierformen der Frührenaissance, mancherlei den indischen Prachtbauten entliehene Motive, auch nachwirkende maurische Einflüsse und gelegentlich willkürlicher Naturalismus verbinden. Es entsteht so ein phantastischer, überprächtiger, und doch stark wirksamer Mischstil, köstlichen Tropengewächsen, die in überhitzter Schwüle erzeugt, nicht unähnlich, ganz ein Sinnbild der meteorartig aufleuchtenden, schnell vorübergehenden Kolonialherrlichkeit des Königreichs. Selbst in dem oft unverkennbaren Mangel an konstruktiver Durchbildung, gelegentlichen Willkürlichkeiten des Baues, die auch künstlerischen Laien auffallend erscheinen, spiegelt sich das merkwürdige Wirtschaftsleben jener Tage wieder, dem der solide Untergrund, die organische soziale

und wirtschaftliche Durchbildung fehlte, das überreichen Gewinn kurze Zeit dem Volke brachte, um es schnell wieder in Verarmung versinken zu lassen.

Durchaus charakteristisch ist, daß in Kirchen und Palästen, in Prunkbauten des Königshofs, der mit seinen Großen in erster Linie aus dem Kolonialsegen Nutzen zog, nicht in Bürgerbauten und Wohnhäusern die künstlerische Kultur Portugals damals ihre schönsten Triumphe feiert. Nicht deutlicher auch könnte der intime Zusammenhang des Emanuelischen Stils mit der portugiesischen Kolonialwirtschaft verdeutlicht werden als durch die Tatsache, daß seine bedeutendsten Denkmäler in Lissabon und dessen nächster Umgebung längs der Küste sich finden, wo der König mit seinen Trabanten unmittelbaren Einfluß übte, wo der Hof seinen Reichtum entfalten konnte, während seine Eigenart nach der Grenze schnell sich verliert und verflacht, so daß selbst alte Provinzialstädte mit bedeutender Vergangenheit von der neuen Zeit kaum berührt wurden.

Trotz des gewaltigen Erdbebens von 1755, das die alte Stadtanlage mit ihren Herrlichkeiten fast völlig zerstörte, offenbart Lissabon noch heute selbst dem flüchtigen Besucher, daß es nicht nur Mittelpunkt des politischen Lebens, sondern in der wirtschaftlichen Glanzzeit auch das künstlerische Zentrum des Landes gewesen. Schon ehe das Schiff auf dem Tejo die Hauptstadt erreicht, begrüßt der mächtige Schutzturm der Vorstadt von Belem den Besucher.

Inmitten einer armseligen Ansiedlung von Fischern und Seeleuten hatte Prinz Heinrich ein kleines Kloster mit einer Marienkapelle gegründet. Von diesem Kirchlein nahm Vasco de Gama seinen Weg, um als glücklicher Finder der Straße nach Indien den heimischen Boden wieder zu betreten, auf der seine Landsleute sich zur ersten der seefahrenden Nationen entwickeln sollten. Wo er landete, ließ sein König die Erfüllung langen Sehnens und Suchens durch ein Wunderwerk verewigen. Am 21. April 1500 legt Emanuel den ersten Stein zur neuen Schöpfung, zum berühmten Kloster Dos Jeronymos mit der Kirche Sta. Maria de Belem. Es ist die Hauptschöpfung des nach ihm benannten Stils, ein in seiner Art einziges Denkmal, in dem sich das ganze künstlerische Streben der Zeit ebenso verkörpert, wie es ein Erinnerungszeichen der größten nautischen Tat der Nation gemäß dem Willen des Stifters werden sollte. Wie durch ein Wunder hat die kühne Konstruktion der 1555 vollendeten Kirche, in der die letzten Könige aus dem Hause Aviz mit ihren Frauen ruhen, dem großen Erdbeben widerstanden. Von der reichen Architektur, der Fülle ihrer Kompositionsmotive, der Üppigkeit der in Spätgotik und Frührenaissance wechselnden Ornamente einen Begriff zu geben, ist nicht durch Worte, sondern nur durch unmittelbare Anschauung möglich. Der Kreuzgang des Klosters erscheint in der Großartigkeit seiner Verhältnisse, dem Reichtum der Zieraten, auch uns Kindern des 20. Jahrhunderts unvergleichlich. Belem bleibt bei vollendetem Grundriß und zweckentsprechender Verschmelzung mittelalterlicher Konstruktionsgrundsätze mit neugestalteten Ziergliedern das hervorragendste Beispiel des portugiesischen Nationalstiles, das in dem mächtigen Torre de S. Vicente, dem auf Felsen im Tejo trotzig sich erhebenden Turm, den würdigsten Abschluß findet. Er zeigt nicht nur in Gesimseinzelheiten, sondern in ganzen Teilen, vor

allem den an den Ecken befindlichen Kuppeltürmchen, direkt orientalischen Einfluß, zweifellos bewußte Anlehnungen an indische Vorbilder. Als Wahrzeichen seiner seefahrenden Schöpfer, die reichste Seite dem Wasser zukehrend, steht er in seiner trutzischen, schimmernden Pracht einzig da wie die Klosteranlage, zu deren Schutz er bestimmt gewesen.

Von den in größerer Nähe Lissabons liegenden Bauten, die in Abhängigkeit vom Königstil entstanden, sei nur noch Cintras gedacht, dessen Besuch selbst bei kürzestem Aufenthalt im Lande der Portugiesen nicht vergessen werden darf. Um den felsigen, mit zinnengekrönten Mauerlinien bewehrten Gebirgskamm, der parallel dem unteren Tejotal gegen die Westküste zieht, schließt sich die reiche Landschaft, die Lord Byron „ein köstlich Paradies“ geheißen. Auf halber Höhe der Berge, inmitten eines wundersamen Erdflecks, auf dem schon die ältesten maurischen Herrscher des Landes mit Vorliebe weilten, liegt die kleine Stadt Cintra mit der königlichen Sommerresidenz im Palacio Real. Der Palast, die „portugiesische Alhambra“, zeigt in der Hauptanlage spätmaurischen Stil, hat aber einen Flügel mit Badegrotte, die der im Schloß geborene König Emanuel als charakteristisches, elegantes Beispiel seiner Bauweise aufführen ließ. Auch hier wiederholt sich die Anwendung asiatischer Formen, die vielleicht kostbaren Gegenständen indischer Kleinkunst entlehnt sind, wie sie damals in den Besitz des Königshofs gelangten. Die im übrigen bescheidene Schloßausstattung gibt keine Vorstellung mehr von dem Reichtum, der einstens hier sich gefunden. Welch glänzende Pracht Königschlösser und Paläste damals aufwiesen, veranschaulichen besser Gemälde portugiesischer Meister aus den Tagen Emanuels und seines Nachfolgers Johann III., Werke der portugiesischen Malerschule, die gleichzeitig mit der nationalen Baukunst im 16. Jahrhundert zu kurzer Blüte erschlossen, eine Fortführung der damals in den Niederlanden schon abgewandelten Kunst, wie sie die van Eycks geübt, im portugiesischen Sinne darstellt. Wie ein Abglanz der schönsten Zeit des Volkes erscheinen auch diese Tafeln mit ihren goldig leuchtenden Tönen, den prächtigen Figuren vor feingestimmtem, architektonischem Hintergrund.

Niemals mehr hat Portugal später Ähnliches hervorgebracht, wie in den Tagen Emanuels, niemals wieder hat es sich aus der bald folgenden wirtschaftlichen und künstlerischen Erschlaffung zur damaligen Höhe erhoben, ist es über die Zeiten des Stillstandes hinausgekommen, über die auch das prachtvolle, als phantastischer Neubau entstandene Schloß des verstorbenen Königs Ferdinand, die Pena, die Wartburg auf dem höchsten Gipfel der Serra, nicht wegtäuscht.

Nur kurz war die Glanzzeit, die dem portugiesischen Volke beschieden; in einem Menschenalter, einer winzigen Zeitspanne im Völkerdasein war die Höhe erreicht und auch schon überschritten, war das kleine Reich an Menschen und Mitteln erschöpft. Schon mit Emanuels Tod 1521 tritt ein Wendepunkt in der bis dahin so glänzenden Entwicklung ein, begann die Tätigkeit der Portugiesen zu erlahmen, da es an kolonialer Voraussicht und an Versuchen fehlte, die besetzten Punkte völlig zu beherrschen und zu zivilisieren. Indien kostete bald mehr als es brachte, wurde dem Volke eine

Last, das in der Verderbtheit der Rechtspflege und Unduldsamkeit der Inquisition an der Entfaltung bester Kräfte gehemmt war, dessen Hof und König die überseeischen Schatzkammern aber nicht allein gegen Feinde und Neider verteidigen konnten. Die eingebrachten Geldmassen, der wenn auch nicht quantitativ, so doch qualitativ beträchtliche Abfluß von Menschenmaterial verschob schnell die wirtschaftliche Lage in einer Weise, daß die Eigenproduktion und heimische Erwerbstätigkeit des Landes nahezu erstickte. Die Unterdrückung und schließliche Vertreibung der gewerbsamen Mauren und fleißigen Juden beschleunigte den inneren Verfall, der unter Johann III. 1521—1557, unverkennbar wird. Mit dem schnellen Untergang der Dynastie seit dem Unglückskrieg gegen die Mauren, in dem der ritterliche, schwärmerische König Sebastian, dem noch jüngst Kurt Geuke in seinem gleichnamigen Drama ein Denkmal gesetzt, mit der Blüte des portugiesischen Adels fiel, wird dann der kolonialen Eigenbetätigung des Landes Einhalt geboten. Portugiesische Kräfte verbluten sich seit 1580, der Vereinigung mit Spanien, für fremde Interessen.

Das Zusammenwirken ritterlichen Heldensinns und christlichen Eifers hatte ein großes Kolonialreich errungen, aber die Tapferkeit erlag den Lockungen des Reichtums, Habgier überwucherte den Heldengeist. Nachhaltiges Wirken im Sinne echten Christentums wurde ersetzt durch religiöses Zelotentum und Fanatismus. Das Herrenvolk der Hidalgos verfiel allzuschnell in Verweichlichung und Erschlaffung, der Nachschub aus den unteren Volksschichten aber war minderwertig und degenerierte rasch durch Mischehen mit den Eingeborenen. Die Volkskraft reichte nicht aus, das Wachstum der Keime, die mit dem Schwerte gepflanzt waren, dauernd mit dem Schwert zu verteidigen. »Über unsere Kraft« ist der Titel, der die damalige Politik der Portugiesen am besten kennzeichnet.

In der nun folgenden Zeit der Verarmung und langsamen Wiederbesinnens geht die nationale Kunstbetätigung zugrunde. Die eben erst die Höhe erklimmende Kunstweise vermochte unter traurigen sozialen und wirtschaftlichen Umständen nur noch kurze Zeit ein selbständiges Leben weiterzuführen. Die durch humanistischen Einfluß unter Johann III. erstarkende Renaissance vermochte noch eine Reihe reizvoller Werke zu schaffen, die aber schon fremden Geschmack gegenüber der heimischen Art und Weise ausspielen. Überraschend schnell erleidet dann die portugiesische Architektur einen solchen Niedergang, daß sie jahrhundertelang fast nichts Bedeutendes mehr im Lande hervorgebracht hat. Mit dem Untergang der portugiesischen Selbständigkeit ist auch die künstlerische Herrlichkeit dem Verfall preisgegeben.

So lehrt schon ein kurzes Verweilen auf portugiesischem Boden, ein erster Blick auf Lissabon und seine Umgebung den Zusammenhang der portugiesischen Kunstblüte mit der Kraftentfaltung seines Wirtschaftslebens, dessen Rhythmus und Eigenart erkennen. In der kurzen Spanne Zeit, da es dem portugiesischen Volke vergönnt gewesen, das Höchste zu leisten, entsteht in dem kleinen Land eine merkwürdige Richtung der Baukunst und Dekoration, die auch Bildhauer und Maler in ihrem Banne mit fortreißt, eine Kunst, die die Stellung des Volks auf der Scheide zwischen der alten und neu entdeckten Welt deutlich betont. Es ist die wahrhaft charakteristische Kunst eines Kolonial-

volks, dessen Söhne Eindrücke aus märchenhafter Ferne in die Heimat bringen und dort fruchtbar verwerten, einer Nation, bei der die Instinkte des ganzen Volks unter starker Kraftentfaltung sich dem Glanze des Königshofs zuwenden, wo aber die Masse ebenso schnell wieder erschlafft und ihren Idealen abhold wird, sobald die Pracht dieses Zentrums ihrer Interessen zu verbleichen beginnt. Als Belem vollendet war, ist es, wie die »Lusiaden«, nur eine Blume auf dem Grabe Emanuels gewesen, wie diese dem Andenken bereits entschwindenden Glanzes geweiht. Nicht als Volkskunst, sondern als echte Hofeskunst, die allerdings den Besten ihrer Zeit genügt und daher des Wertes nicht entbehrt, ein lehrreiches Beispiel den Nachlebenden erscheint das schönheitliche Schaffen jener Tage. Die Kunstwerke haben die Wirtschaftskultur jener Tage mit ihren Überresten überdauert. In Belem spiegelt sich heute noch die Zeit der Herrlichkeiten des ehemaligen Weltreiches wieder, von denen sonst nur noch alte Chronisten berichten.

Was Portugal vermissen läßt, die eigentliche Volkskultur, findet sich deutlich bei der Nation, die jene auf der Weltenschaubühne abgelöst hat, den Holländern.

Die Niederländer, die Einsassen der sieben nördlichen Provinzen, die 1579 die Utrechter Union geschlossen und die erbliche Statthalterwürde an Wilhelm von Oranien übertragen hatten, übernehmen, unterstützt durch die besten aus Vlamland zuströmenden Elemente im 17. Jahrhundert die Weiterführung der Entdeckerfahrten im Indischen Ozean gegen Australien hin und an Ostasiens Küste nordwärts über Japan hinaus bis zu den Kurilen. Als Philipp II. anno 1580 die Krone Portugals mit dessen Gold- und Silberländern wie der Heimat edler Gewürze zufällt und er so auf dem Höhepunkt seiner Macht steht, muß er bereits den Kampf gegen die von der spanischen Herrschaft losgelösten Holländer führen. 1579—1648, nahezu 70 Jahre, dauert der heroische Kampf der vereinigten Niederländer um ihren protestantischen Glauben, ihre politische Unabhängigkeit, nicht minder aber um die Silberflotten des spanisch-amerikanischen Kolonialhandels und den portugiesischen Monopolgewinn aus der indischen Gewürzverfrachtung. Der Untergang der Armada 1588 vernichtet die schon erschütterte spanische Herrschaft über die Meere und öffnet dem langsam zur Seemacht aufblühenden Holland den Weg zu den portugiesischen Kolonien in einer Zeit, da Englands Einfluß unter den Stuarts (1603—49) zurücktritt, wenn auch der maritime und kommerzielle Aufschwung, den das Land unter Elisabeth, der »Jungfräulichen«, genommen, noch nachwirkt. Seit 1595, seit man in dem spanisch gewordenen Lissabon die Holländer sich nicht mehr mit Gewürzen versorgen ließ, fahren diese selbst offen zu den Inseln der Sundawelt, den Molukken. Bei dem durch Küstenhandel und Fischfang seetüchtig gewordenen Volk weckt der Unabhängigkeitskampf die Tatkraft und Beutelust. Das kleine Holland erlebt eine Zeit ebenso merkwürdig schneller Entwicklung zur großen Kolonial- und allbeherrschenden Seemacht wie 100 Jahre früher Portugal.

Die 1602 gegründete holländisch-ostindische Kompanie, die trotz der inneren Parteiungen, wie sie auch dem aufblühenden Staate nicht fehlten, nicht bloß bestimmte Interessenten vertrat, sondern hinter der eigentlich die ganze Nation stand, erstrebt sofort das ausschließliche Monopol des Gewürzhandels, von dem sie alle europäischen

Mitbewerber ausschließen will. Überall Bündnisverband bei den einheimischen Fürsten, stellt diese Zusammenfassung der Händlerkreise, die einzeln das große Risiko nicht hätten tragen können, die portugiesische Herrschaft bald in Frage und reißt einen großen Teil des asiatischen Zwischenhandels an sich.

Schon um 1640 ist das Marktgebiet der Portugiesen stark eingeengt und bald bleiben von ihrem Besitz nur noch Trümmer übrig, nachdem die Holländer auch in Vorderindien sowie in Brasilien mitten im Machtgebiet der Rivalen Fuß gefaßt haben.

Die Gründung der holländisch-indischen, wie der gleichzeitig entstehenden englischen Handelsgesellschaften zu Beginn des 17. Jahrhunderts eröffnet eine neue Epoche des Kampfes um das alte, viel umworbene Ziel: Indien. – Nicht der Fürstenhof und nicht das Staatsganze, sondern Privathandelsgesellschaften werden die Träger der Kolonialwirtschaft, hinter denen der Staatsorganismus in seiner Wirksamkeit zurücktritt. Germanische Sieger teilen die den Romanen entrissene Beute. Während England sich wenig später in Vorderindien festsetzt, gewinnen die Holländer die alte Heimat der Gewürze, die Sundawelt samt den Molukken, die sie bis heute in ihrem Besitz behaupten.

Die holländische Kompanie, die in der Folgezeit bis 75% Jahresgewinn verteilt, ist die erste Handelsmacht in den indisch-ostasiatischen Gewässern, während Portugal aufs empfindlichste geschwächt ist, England noch im Beginnen seiner Laufbahn steht. Die Holländer behaupten um die Mitte des 17. Jahrhunderts unbestritten den ersten Rang unter den seefahrenden Nationen. Von 25000 Schiffen sämtlicher Handelsflotten, schreibt Colbert 1669, besitzen sie allein 16000. Um etwa 1648, da ihnen die erkämpfte Freiheit rechtlich zugestanden wird, ist der Höhepunkt ihrer Macht erreicht, wird Amsterdam eine Zeitlang Mittelpunkt des Welt- und Kolonialhandels, so wie es Jahrzehnte früher Lissabon gewesen. Wenig später schon beginnt langsam ein Absteigen. Holländische und britische Interessen stoßen bald überall in der Welt zusammen und verwandeln die Verbündeten, die gemeinsam den Kampf um die evangelische Freiheit gefochten, mehr und mehr in hartnäckige Gegner. Als Kolonialmacht gerät Holland allmählich in ähnliche Lage wie sein portugiesischer Vorläufer. Innerhalb bestimmter Gebiete kann es seinen Besitz noch ausbauen, aber es hat bald keinen Teil mehr an der weiteren Kolonisation überseeischer Landstriche, die zunächst nun England und Frankreich vorbehalten bleibt.

Mit dem Aufschwung der niederländischen Seemacht steht im zeitlichen wie ursächlichen Zusammenhang die Blüte holländischer Wissenschaft, Spinozas Wirken in Amsterdam, wie die staunenswerte Kunstbetätigung, die auf dem Gebiete der Dichtung und Musik, vor allem aber bei der Fülle von »Schildereien« zum Ausdruck kommt, die heute noch unsere Museen füllen, in Amsterdam wie in Harlem und den anderen holländischen Plätzen das Auge der Besucher erfreuen.

Bis dahin war die Tafelmalerei, die im Mittelalter, wo sich alles Leben um Kirche und deren Kultus drehte, wo der kirchlichen Architektur Plastik und Farbenkunst dienten, auch mit den Niederländern nur wenig in Berührung geraten. Selbst als die van Eycks und deren Schüler auf ihren Bildern Ausblicke in die Umwelt gegeben, wodurch die

Freude an der Natur und ihrer Wiedergabe geweckt werden sollte, waren deren Tafeln in erster Linie von Kirche und Geistlichkeit, von Fürsten und Magistratspersonen begehrt worden. Der Bürgersmann kam erst mit seinem Bedarf, als zu Ende des 16. Jahrhunderts aus den kleinen Fischern und Bauern selbstbewußte Großkaufleute zu werden begannen.

Eine große Masse von Gleichberechtigten und Gleichgesinnten fand sich im befreiten Land, die offenen Sinns das Leben an sich herantreten ließen, es voll auszukosten und sich zu verschönern suchen. Während Portugals Blütezeit der eigenartige Kunstbedarf des Königshofs charakterisiert, dort nur die reich gewordene Oberschicht Sinn und Verständnis für schönheitliches Schaffen zeigt, die Masse bald wieder unwissend und arm dahindämmert, erwacht in Holland das schönheitliche Bedürfnis einer ganzen Nation, entsteht eine solche Bilderfreude, daß ihr die beispiellose Produktion, die in kürzester Frist eine Unmenge von Tafeln fertigstellt, kaum zu genügen vermag. Es ist kein Zufall, daß in Portugal ein überprächtiger Stil für Paläste und Gotteshäuser sich entwickelte, daß in den spanischen Niederlanden die Hof- und Kirchenkunst des weltgewandten Rubens Triumphe feierten, während die protestantischen nördlichen Provinzen ihre ungezählten Bildtafeln gewannen. Eine echte Bürgerkultur, eine wirkliche Volkskunst entsteht in der republikanisch gesinnten Nation, die inmitten alter europäischen Monarchien ihr demokratisches Staatswesen ausbaute, bei der nicht einmal die Oranier es wagen konnten, eine stolze Burg zu bauen, sich königlich von der wachsenden Macht des Bürgerwohlstandes zu scheiden.

Es ist Volkskunst und Heimatkunst zugleich, die wir in den Niederlanden finden. Nichts von religiösen Anschauungen sollte in der neugepflegten Bildweise, in der sie ihr Wesen äußerten, verkörpert werden, keine Devotionstafeln wurden begehrt, auch kein Rühmen der Taten und Leiden wird verlangt, aus denen der Staat erwachsen, sondern eine streng realistische Kunst, die die Gegenwart im Bilde festzuhalten strebt, mit einfachsten Mitteln den Schein der Wirklichkeit hervorzuzaubern weiß. In der Ruhe der Festtage nach beendeter Arbeit sind die Gedanken der Bürger der unmittelbaren Umwelt gewidmet. Auf den Tafeln wollen ihre Besitzer sehen, was ihnen lieb und vertraut aus alter Gewohnheit: die eigne Person, Frau und Freunde, Haus und Hof, Wasser und Weg, nicht verschönt, nicht verbessert, sondern so, wie sie kamen und waren. Gewiß findet gelegentlich auch die Kolonialwirtschaft ihre Wiederspiegelung, werden exotische Gegenstände, seltenes Porzellan beispielsweise, auf den Tafeln gezeigt, aber nicht anders, als dies bei sonstigem Hausgeräte geschieht. Auch als Sinn und Verständnis für einen bestimmten Zweig ostasiatischer Kunst, das Porzellan, sich entwickelt, man es nicht nur als Handelsartikel begehrt und einführt, sondern auch selbst nachzubilden versteht, treten doch im allgemeinen Einflüsse japanisch-chinesischer Kunstweise verhältnismäßig wenig zutage. Der Kern der heimischen bodenständigen Kunstbetätigung wird durch fremdländische Anregungen kaum berührt. So entsteht, ganz herausgewachsen aus der nationalen Eigenart, die holländische Landschafts- und Sittenmalerei, vor allem die wundersame Porträtkunst, die geübt an jahrhundertelanger

Volksüberlieferung, nun, da sie der unmittelbaren Verherrlichung des freigewordenen selbstbewußten Einzelmenschen dient, zu unübertroffenen Leistungen emporsteigt.

Aus den vielen uns erhaltenen Bildern im Rathaus zu Harlem und Reichsmuseum zu Amsterdam vor allem treten uns die Gestalten und Köpfe des bedächtigen fleißigen, rechnenden Bürgertums entgegen, das so ausgezeichnete Schiffer und Kaufleute wie kluge Politiker stellte. Frisch und froh schauen die Frauen und Kinder, ihres Wertes sicher erscheinen die Männer, die nach vollbrachten Taten in beschaulichem Behagen sich auf den beliebten Doelenstücken zusammenfinden.

Maler und Käufer dieser Bilder umspannt derselbe Bildungskreis, eint eine Fülle gemeinsamer Ideen. Bürgerliche Handwerker sind die holländischen Maler gewesen von Pieter Aertsen und dem Bauernbreughel bis van Goyen, Ruisdael, Franz Hals und Jan Steen, Ostade und Hobbema, nicht Höflinge, wie Castilho und Francisco da Hollanda oder auch der Antwerpener Meister Peter Paul Rubens, die zu den vornehmen Bestellern aufblicken mußten. Nicht herrscht ein einzelner gleichsam als König unter den andern, sondern eine Vielheit aufstrebender, ähnlich ausgestatteter Talente findet sich zusammen, ganz dem demokratischen Grundsatz des Landes entsprechend. Bürger, einfache Leute, bleiben meist auch die Käufer der Bilder, die sie zum Schmuck ihrer Wohnung erstehen, die die meisten dieser Tafeln mit Preisen bezahlen, in denen die zünftige Berechnung nach der Tagesleistung und der Bildeigenschaft als Teil der Hausmöbel lebendig bleibt. Handwerker waren die Maler wie Sattler und Tischler, aber Meister, die nicht kirchlichem und weltlichem Hofstaat eingeordnet waren, die stolz auf ihre Unabhängigkeit bleiben konnten. Besonders schlecht wurden die Landschafter und Tiermaler bezahlt, während das Porträtieren der reichen Kaufleute gelegentlich höheren Gewinn brachte, aber auch Abhängigkeit von einer Bourgeoisie, deren Geschmack schnell wechseln sollte, wie es der größte der Holländer, Rembrandt, bei seinem künstlerischen Martyrertum hat erfahren müssen.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts schon beginnen italienische Meister in Holland Mode zu werden, nachdem noch kurz vorher die Niederländischen Tafeln selbst den ausländischen Bildmarkt erobert hatten. Die Werke der italienischen Hochrenaissance und des Barock beginnen die Niederlande zu erobern, während die Cinquezentisten den gleichzeitigen niederländischen Bildtafeln nicht viel Freude abgewinnen konnten. Je mehr Angehörige der Lucasgilden nach Italien pilgerten, desto mehr gingen die guten Eigenschaften der heimischen Malweise verloren, ohne daß die Niederdeutschen die Kunstweise der italienischen Maler zu der ihrigen zu machen verstanden.

Niemand wird es als Zufall deuten, daß diese Bevorzugung fremden Wesens, der Geschmackswandel des romanistisch gesinnten Bürgertums sich geltend macht, als die größte Kraftanstrengung der Nation bereits zu erlahmen beginnt. Auch die holländische Malerei traut ihrer Eigenart, bleibt innerlich ganz gesund nur so lange, als die Niederländer den materiellen Unterbau ihres schönheitlichen Schaffens unversehrt erhalten.

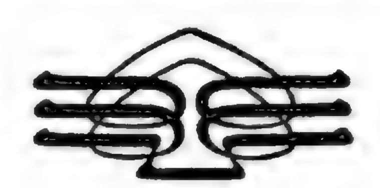
Wenn zunächst auch noch Bevölkerung und Kapitalreichtum nach 1650 weiter wachsen, werden doch schon Anzeichen sinkender Größe bemerkbar. Die Kernigkeit, die

zähe Widerstandskraft des holländischen Wesens ist nicht mehr vorhanden. In den großen Kriegen 1689—1703, in denen die Niederländer als Gefolgsmannen Englands gegen Frankreich gekämpft, fiel den Briten die Beute allein zu und bald nach 1700 war die Vereinigung der sieben Provinzen nicht mehr das einst viel bewunderte Vorbild für andere Staaten.

So zeigt sich den Besuchern Portugals und Hollands der Zusammenhang künstlerischer und wirtschaftlicher Kultur, wenn sie Erinnerungen an das Jugendalter beider Völker wach werden lassen, an die Jahrzehnte, in denen jene zuerst die Blicke Europas auf sich ziehen, mit höchster Anspannung ihrer Volkskraft eine Art Weltmachtstellung, den Vorrang vor ihren Wettbewerbern sich zu schaffen wissen.

Ungemein lehrreich will es dem Betrachter dünken, daß Hollands Kunstblüte, obwohl auch sie nach Erlahmen der wirtschaftlichen Spannkraft unter fremden Einfluß gerät, doch nur langsam dahinwelkt und nicht dem völligen Verfall preisgegeben wird, wie die Schönheitspflege, die im portugiesischen Königstaate geübt gewesen. Die kurze portugiesische Architekturblüte bleibt eben vollkommen vom Glanz des Hofes abhängig, in dem sie wird und vergeht, während die bürgerliche Malweise der Niederlande als Volkskunst sehr viel tiefere Wurzeln geschlagen hat. Wer als Besucher unserer Länder rückwärtsblickend vorwärts zu schauen weiß, wird aus ihrer Wirtschafts- und Kunstgeschichte mancherlei Schlüsse für die Kulturerscheinungen unserer Zeit ziehen können. Auch bei uns wird die heute so viel erörterte »Erziehung des Volks zur Kunst« nur in dem Maße gelingen, als wir die wirtschaftlichen und sozialen Zustände gesunden lassen, als wir es verstehen, die gewohnheitsmäßige Lebenshaltung der breiten Massen, den Standard of Life zu heben und zu veredeln. Durch fortschreitende Versittlichung der Oberschichten des Volkes, die ihre Stellung als höhere Pflicht nicht bloß als Anweisung auf Machtbetätigung und Vermögenserwerb auffassen dürfen, wird auch der Kunstförderung zu dienen sein. Liebe zu den Mitmenschen und Pflege der Schönheit sind unzertrennlich in dem Sinn, wie der große britische Gesellschaftskritiker es erkannt und ausgesprochen.

Wer von dem unlöslichen, inneren Zusammenhang der Volkswirtschaft und Kunst der Zeiten durchdrungen ist, wird den Boden Hollands und Portugals nicht ohne nachhaltigen Nutzen betreten. Die Betrachtung so verschieden gearteter Kunstdenkmäler, wie sie dorten sich finden, bringt neue Anschauungen und Ideen, befreit von Vorurteilen, aber sie lehrt nicht minder die Heimat schätzen und von neuem lieben, indem sie sehen läßt, wie auch in der Fremde neben Licht sich manche Schattenseiten zeigen.



Fritz Geiges

Ein Begleitwort zu meiner Fensterskizze

Ein Begleitwort zu meiner Fensterskizze

Von Fritz Geiges in Freiburg im Breisgau

Die dankbare Würdigung der reichen, unversieglichen, geistigen Anregungen, welche mir gleich so manchem anderen aus dem genußreichen Verkehr mit dem feinsinnigen Gelehrten geflossen, dessen Ehrung diese Festschrift gewidmet ist, verdichtet sich für mich in dem offenen Bekenntnis, daß ohne solche Beziehungen vielleicht all das ungeschaffen geblieben wäre, wodurch mein Name schließlich für weitere Kreise Bedeutung gewann.

Der glückliche Zufall, der mich vor etwa einem Vierteljahrhundert mit dem damaligen Mainzer Domprädendaten zusammenführte, ein Zufall, der übrigens ganz dessen liebenswürdiger Initiative entsprang, wies meiner künstlerischen Tätigkeit nicht nur die der eigenen Neigung und Befähigung angemessene und darum auch allein Erfolg versprechende Richtung, sondern auch den zum Ziele führenden gangbaren Weg.

Was könnte ich da an dieser Stelle dem Freunde Besseres als bescheidene Weihegabe bieten, als eine kleine Probe meiner Hand. Es ist die Reproduktion einer einfachen Farbskizze zu einer für die Oranierkirche zu Biebrich ausgeführten Glasmalerei, also kein ad hoc zugestutztes Paradestück, sondern eine farbige Entwurfzeichnung ganz und gar in der Weise und in dem Maße der Durchbildung, wie es die Eigenart meiner an den Betrieb der persönlich geleiteten Werkstätte geknüpften, hauptsächlichsten Kunsttätigkeit bedingt.

Die Darstellung hat den Heiland in seiner Eigenschaft als Prediger zum Inhalt und bedarf in dieser Hinsicht wohl keines besonderen Kommentars. Die Grundformen des Fensters sind, wie ersichtlich, frühgotisch wie der ganze treffliche, durch Architekt von Loehr erstellte Bau, und man wird sich fragen, warum sich die zum Schmuck desselben bestimmte Glasmalerei nicht der dieser Stilperiode eigenen Auffassungs- und Ausdrucksweise, sondern vielmehr einer Kunstsprache bedient, welche um einige Jahrhunderte jünger ist. Die Erklärung ist einfach. Der eingeschlagene Weg wurde beschritten, weil der ganze Zyklus von Fenstern, aus welchem hier das eine Motiv herausgegriffen ist, teilweise Gedanken verkörpert, die sich im Geiste und in den Formen der Frühgotik zwanglos überhaupt nicht wiedergeben ließen. Zumal ging es nicht an, die bei einzelnen Fenstern eingeflochtenen historischen Gestalten aus der Reformationszeit ohne Aufgabe der gewünschten Treue in eine mittelalterliche Umrahmung zu zwängen.

Leiteten solche Gründe zu einer Ausführung im Charakter der Renaissance, so war wiederum auch der ganze Gedankengang des vom Auftraggeber festgelegten Programms überhaupt nur in freierer, bildmäßiger Behandlung zu erfassen und zu gemeinverständlicher Anschauung zu bringen.

Da höre ich nun aber aus dem Kreise der eingeschworenen, zünftigen Kunstverständigen die Frage aufwerfen: Ist, was hier versucht wurde, denn auch dem Wesen

der Glasmalerei angemessen, und ist da nicht etwas unternommen, was sich eigentlich von selbst verbietet; liegt darin nicht eine offene Verkennung dessen, was der Glasmalerei zusteht, eine Überschätzung der Mittel und Kräfte, über welche dieselbe zu verfügen vermag, ein tadelnswerter Verstoß gegen deren unanfechtbare Grundgesetze und darum eine bedauerliche Verirrung?

Es wäre mir ein leichtes gewesen, aus meiner Mappe etwas hervorzuholen, das solche Einwürfe nicht zu befürchten gehabt hätte; aber gerade der Umstand, daß der fragliche Entwurf scheinbar Unstatthaftes unternimmt, hat mich zu dessen Auswahl bestimmt, gleichsam als Einspruch gegen die in den angeführten Sätzen zum Ausdruck gebrachten stereotypen Dogmen der Kunstwissenschaft, die uns verkündet werden, wo immer wir bei ihr Belehrung begehren über das Wesen und die Grenzen unseres Kunstgebietes.

Als bei uns zu Anfang des vergangenen Jahrhunderts mit dem aufkeimenden Interesse für die lange verkannte Kunstweise des Mittelalters zugleich die Bestrebungen einsetzten, dessen farbenreichste Blüte, die, wenn auch nicht vollständig erstorbene, so doch stark verwelkte Kunst der Glasmalerei zu erneuter Entfaltung zu bringen, da ermangelte es denselben in allem und jedem an den ersten und unerläßlichsten Vorbedingungen des Erfolges. Es gebrach nicht nur an dem wichtigsten Bestand des technischen Rüstzeuges, sondern vor allem auch an der Erkenntnis dieses Mangels, wofür sich seltsamerweise auch nicht die leiseste Ahnung kundgab.

Die Wiedergewinnung gänzlich verloren gegangener Kenntnisse und Fertigkeiten kam allerdings, soweit es die unmittelbare Tätigkeit des Glasmalers betrifft, nicht in Frage. Abgesehen davon, daß dessen Kunst, wenn auch dürftig, immer noch vereinzelt berufsmäßig geübt wurde, fehlte es auch nicht an allgemein zugänglichen literarischen Quellen, aus welchen die erforderliche Anleitung geschöpft werden konnte. Was jedoch vollständig abging, das war ein Glasmaterial von ausreichend künstlerischer Qualität. Auf die koloristischen Mittel beschränkt, wie sie der fraglichen Zeit in dem erhaltbaren Hüttenglas zu Gebot stunden, hätte auch das größte Farbengenie im Wettstreit mit den in dieser Hinsicht trefflich bedachten Leistungen der Alten unterliegen müssen, und an eine Besserung war natürlich insolange nicht zu denken, als man sich der Unzulänglichkeit des Wertes der an die Hand gegebenen Palette nicht bewußt war.

Diese Verhältnisse werden offenkundig, wenn wir sie in dem Lichte betrachten, in welchem nach den überkommenen Berichten die Ergebnisse der neu aufgenommenen Kunstübung den Zeitgenossen erschienen. Diese lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß man des kindlichen Glaubens lebte, »über einen Schatz technischer Mittel und Erfahrungen zu verfügen, der in solcher Ausdehnung den Alten selbst auf ihrem Höhepunkt unbekannt geblieben«, und daß man überzeugt war, damit nicht allein die alten Vorbilder vollkommen erreicht zu haben, sondern mit den eigenen Leistungen »siegreich neben dem Auserlesensten der älteren Kunst prangen zu können«. Wir werden solchen, aus der Begeisterung über die vermeintliche Errungenschaft geflossenen, sich überhebenden Kundgebungen gleicherweise die anzuerkennende, warme

Hingabe an die mit Feuereifer aufgenommene, aber in ihrem Wesen nur oberflächlich erfaßte Aufgabe entnehmen dürfen, wie die bescheidene Befähigung für eine befriedigende Lösung derselben, zu deren Bewältigung die nötige Kraft nur aus einer Regeneration des stark erschöpften Stilgefühls, sowie des gleicherweise merklich verkümmerten, koloristischen Empfindens zu gewinnen war. Es bedurfte des Entwicklungsganges von über einem halben Jahrhundert, um damit ausgerüstet sich zu der Urteilsfähigkeit und dem Standpunkt emporzuarbeiten, welche eine unbefangene Wertabwägung zwischen Altem und Neuem ermöglichten, deren Ergebnis als sichere Richtschnur für die weiteren Bestrebungen dienen konnte.

Es ist bezeichnend für die Wandlungen und die Schulung des Geschmackes, daß man so lange nicht erkannte, was als das relativ Vollkommenere zu gelten. Die extremsten Beispiele ins Auge gefaßt: Auf der einen Seite bei aller Naivität und Unvollkommenheit in der Gestaltung und Durchbildung einzelner Teile doch im rhythmischen Zusammenklang des Ganzen, im Spiel der Linien und Farben eine Harmonie, welche uns selbst manche weitgehenden Schwächen in der Formbeherrschung der in allem als dekorative Werte erfaßten Einzelheiten vergessen läßt; der figurale Inhalt bei aller Primitivität in den Ausdrucksmitteln doch eine verständliche Verkörperung der vorgeführten Gedanken; die Figuren häufig nach einem bescheidenen Schönheitsideal gebildet, mangelhaft proportioniert, herb und ungelenk, jedoch in ihrer scharf ausgeprägten Eigenart trotzdem selten abstoßend durch ihre Schwächen; mit einem Wort, auch an dem Maßstabe ihrer Zeit gemessen, nicht immer Meisterwerke im strengen Sinne, aber alles in allem doch meist Schöpfungen von einheitlicher Wirkung, sprechend ohne aufdringlich zu sein, und von gesunder dekorativer Kraft, sowohl an sich, als im Hinblick auf die zugeteilte ästhetische Funktion im architektonischen Raumbild. Auf der anderen Seite Darbietungen, die bei aller offenkundigen Überwindung der den Werken unserer mittelalterlichen Meister naturgemäß mehr oder weniger anhaftenden Unvollkommenheiten, in ihrer bunten, süßlich verschwommenen, oder giftig schreienden Farbgebung, sowie in ihrer anspruchsvoll aus dem umschließenden Rahmen hervorbrechenden Haltung, unter völliger Verkennung ihrer Bestimmung eine Rolle spielen, welche weder durch die Anziehungskraft intimer Reize, noch durch die Wucht monumentaler Einfachheit zu fesseln vermag.

Erst die gewonnene Erkenntnis von der unbestreitbaren Überlegenheit der alten Kunstweise begründete ein wirkliches, praktisches Studium nicht nur ihrer künstlerischen Gestaltungsmittel, sondern auch ihres davon unlösbaren technischen Aufbaues, ein Bemühen, das zunächst zur Wiedergewinnung eines mit der Beschaffenheit des alten einigermaßen übereinstimmenden Glasmaterials führte, das allerdings nicht in allem vollkommen ebenbürtig ist jenem, wie es manche der mittelalterlichen Glashütten erzeugten. Es ist dies eine auch heute keineswegs überwundene beklagenswerte Rückständigkeit, deren Ursache wohl einzig und allein in dem unzulänglichen, zu sehr von ökonomischen Rücksichten beherrschten Wollen der beteiligten Kreise gesucht werden muß. Aus dem Vergleich der künstlerischen Kriterien aber entwickelte

sich die These: »Der Vorzug der alten Glasmalereien beruht auf dem richtigen Empfinden, daß das ganze Fenster sich teppichartig ausnehmen, d. h. flächenhaft in der Behandlung sein muß.«

Les extrêmes se touchent; diese Wahrheit zeigte sich auch in dem vollzogenen Wandel. Die Arbeiten der Spätzeit mit ihrer mehr bildmäßigen Behandlung, die man mit den aus der gegebenen Definition abgeleiteten unklaren Begriffen nicht in Einklang bringen zu können glaubte, wurden nun als Äußerungen einer dekadenten Kunst aus der Reihe der Vorbilder ausgeschieden, und die letztere Eigenschaft uneingeschränkt nur den Werken der romanischen und älteren gotischen Stilperiode zugebilligt. In allen Tönen erklingt das Lob der hohen Einsicht der frühmittelalterlichen Meister, die sich bescheiden den Forderungen der Architektur unterordneten und sich nicht vermaßen, in ihren schimmernden Glasteppichen eine Kunstleistung um deren selbst willen bieten zu wollen, auch wo diese Teppiche nicht ausschließlich ornamentaler Natur waren. Sollten doch die bunten Fenster nur ein vervollkommneter Ersatz sein für die Teppiche, mit welchen man zuvor die Lichtöffnungen gegen die Unbilden der Witterung verwahrte. In Wirklichkeit werden die angenommenen Anregungen, welche der Glasmalerei die zuvor als Fensterverschluß verwendeten Vorhänge geboten haben sollen, wenn wir uns letztere in einer zweckdienlichen Beschaffenheit vorstellen, ebensosehr ins Reich der Phantasie zu verweisen sein, wie die angedeuteten spekulativen Erwägungen, welche man den Künstlern unterzuschieben beliebt. Die ersteren waren aller Wahrscheinlichkeit nach ausschließlich Schutzvorrichtungen ohne irgendwelche dekorative Ausstattung, und was die angeführten, unerweisbaren Reflexionen betrifft, so entbehren dieselben jeglicher Bedeutung angesichts der Tatsache, daß die fraglichen Künstler anders vorzugehen überhaupt nicht in der Lage waren. Ihre Fensterbilder sind im wesentlichen unter sachgemäßer Anpassung an Mittel und Zweck nach den gleichen Prinzipien gestaltet, wie die gleichzeitigen Buch-, Wand- und Tafelmalereien, obwohl für diese die Leitmotive nicht geltend gemacht werden können, welche eine streng teppichartige Behandlung der Fensterdekorationen geboten haben sollen.

Wenn nun aber auch die Formensprache, deren man sich bediente, die allgemein übliche war und nicht eine für den besonderen Zweck geschaffene, oder auch nur nennenswert modifizierte, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß sie sich ihrer ganzen Art nach mit den in der Glasmalerei durch deren technische Erfordernisse gebotenen Rücksichten am leichtesten zu einem künstlerisch einheitlichen Ganzen verschmelzen ließ. Die derselben eigene, scharfe Silhouettierung und die einfache Linienführung fügte sich ohne weiteres leicht und organisch in das konstruktive Gerippe, welches durch das Bleinetz gebildet wird. Dieses Bleinetz aber einschränken oder gar über das von Fall zu Fall verschiedene, künstlerische Erfordernis hinaus verdrängen zu wollen, das wäre eine Verkennung seines eminent künstlerischen Wertes in der monumentalen Glasmalerei, ein Unterfangen, welches durch das klägliche Ergebnis der nach dieser Richtung unternommenen Versuche endlich genügend ad absurdum geführt sein könnte. Ich möchte den Satz aufstellen, daß Unzulässiges versucht

ist, wo im Fensterbild dies konstruktive Element als etwas aufdringlich Störendes empfunden wird.

An der Neigung, die nachmittelalterlichen Werke ausnahmslos ihrer freieren Auffassung wegen verfehlter Tendenzen anzuklagen, mag ja die unverkennbare Tatsache einen wesentlichen Anteil haben, daß die Summe des Minder- oder gar Unbefriedigenden verglichen mit dem, was uns aus der Frühzeit überliefert wurde, relativ eine ganz unvergleichlich größere ist. Aber die Erklärung für diese Erscheinung ist eine irrige, wenn als Urgrund die sträfliche Außerachtlassung der für die Glasmalerei als bindend angenommenen Stilgesetze vermutet wird. Gewiß sind zu Recht bestehende Gesetze verletzt, aber nicht weil im Prinzip Unmögliches versucht wurde, sondern weil die persönlichen Kräfte, welchen die Durchführung des Gewollten oblag, nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe standen.

In den Betriebsverhältnissen der Glasmalerei hatte sich längst eine Umbildung vollzogen, welche das Durchschnittsniveau der künstlerischen Qualifikation der Berufsgenossen fühlbar herabdrückte. Während noch im 14. Jahrhundert aller Wahrscheinlichkeit nach Entwurf und Ausführung in einer Hand lagen, war diese Regel allmählich zur Ausnahme geworden, und auf dem Gebiete der monumentalen Kunst sogar zur verschwindend seltenen, in diesem Rückgange Schritt haltend mit der in beschleunigtem Tempo aufwärtsstrebenden Bewegung, welche die Malerei verfolgte. Die besten Talente suchten und fanden in der Tafelmalerei eine befriedigende Betätigung ihrer Kräfte, da diese dem gereifteren Können ein lohnenderes Wirkungsfeld darbot, sowohl in ideeller als in materieller Hinsicht. Namentlich seit der Wende des 15. Jahrhunderts verengerten sich die Grenzen der Erwerbsgelegenheit zusehends unter den veränderten Anforderungen der Zeit. Nicht nur die gesteigerte Wertschätzung der in der Tafelmalerei kundwerdenden Lebensäußerungen einer sichtlich höheren Kunstübung minderte augenscheinlich das Interesse an den bunten Fensterbildern, auch die Erfindung Gutenbergs erwies sich bald als eine denselben feindliche Errungenschaft. Wie das gedruckte Buch dem Gewerbe der Miniaturisten den Todesstoß versetzte, so weckte dasselbe durch seine sich rasch verbreitende Einbürgerung in der kirchlichen Andachtsübung das Verlangen nach größerer Lichtfülle, die man gleicherweise für den uneingeschränkten Genuß der köstlichen Altargemälde begehrte, und verdrängte damit aus dem Gotteshaus den schimmernden Glast, an dessen mystischem Dämmerlicht man sich bisher erfreut hatte. Zu all dem kamen mancherorts verheerend die Folgen der Glaubensspaltung, die Reformation, mit ihrem vielfach schroff bilderfeindlichen Geist. Es ist deshalb eine Verwechslung von Ursache und Wirkung, wenn angenommen wird, die Kunst der Glasmalerei sei zugrunde gegangen, weil sie sich vermessen an unlösbare Probleme gewagt habe; sie sah sich vielmehr den vereinzelt an sie herantretenden höheren Aufgaben nicht mehr oder wenigstens nicht immer gewachsen, weil ihr mit den schwindenden Existenzbedingungen die volle Lebenskraft und damit die nötige Leistungsfähigkeit entzogen wurde.

Aber neben manchem Unerfreulichen entbehrt doch auch selbst die Zeit dieses Nie-

bergangs nicht trefflicher Werke von hoher und höchster Vollendung, die in keiner Weise den Vergleich zu scheuen haben mit den Glanzleistungen des eigentlichen Mittelalters. Nur auf zwei namhafte Reihen von Werken monumentaler Glasmalerei aus dem 16. und 17. Jahrhundert sei mir gestattet hinzuweisen, die als charakteristische Beispiele die Richtigkeit der vertretenen Anschauung belegen.

Es sind das einzelne Fenster im Chor des Freiburger Münsters und dasjenige der dortigen St. Annenkapelle, das letztere, sowie einige der in Betracht kommenden Chorfenster nach Visierungen Hans Baldungs, und dann die über ein Jahrhundert jüngeren, welche der Glasmaler A. Soulignac von Toulouse 1631 nach den Kartons des Philipp von Champagne für St. Eustache, Paris, geschaffen hat, also zu einer Zeit, da die Kunst der Glasmalerei vermeintlich Bedeutendes zu leisten nicht mehr in der Lage war. Infolge ihrer mangelhaften technischen Ausführung geben die Freiburger Fenster, soweit sie nicht einem unglücklichen Restaurationsverfahren zum Opfer gefallen sind, in ihrem ruinösen Zustand nur noch ein sehr verschwommenes Bild der Schönheit ihrer ursprünglichen Erscheinung, aber es genügt zur Würdigung ihres Charakters, dessen Beurteilung auch nicht durch die anhaftenden Schwächen getrübt werden kann, welche die geringeren Kräften anvertraut gewesene Ausführung verschuldet hat.

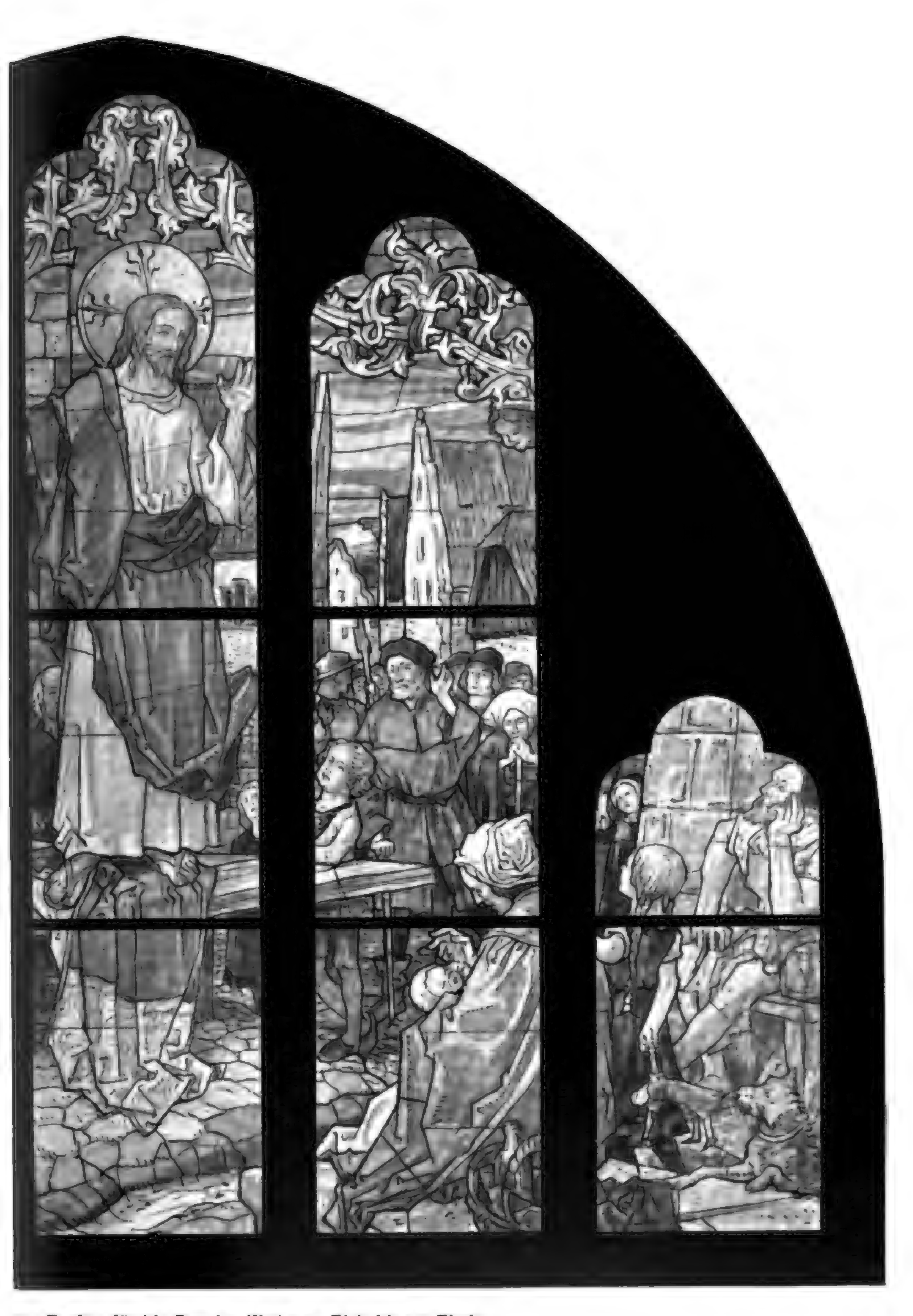
Wie reizvoll ist hier besonders das St. Annen=Fenster in seiner, im Interesse ausreichender Beleuchtung des Raumes angestrebten, lichten Haltung. Gegenüber dem dominierenden, durch die übliche Anwendung von Kunstgelb belebten Weiß der Architektur, des Ornaments und der Figuren, deren Karnation nur durch etwas Fleischrot betont ist, tritt das lichte Blau des damaszierten Grundes und das äußerst spärlich und diskret eingestreute Rot derartig zurück, daß das Fenster als ausgesprochene Grisaille wirkt. Trotzdem die Figuren vollkommen plastisch in breiten Licht- und Schattenmassen behandelt sind, bricht das Fensterbild keineswegs aufdringlich aus seinem Rahmen hervor. Und dann die vollfarbig durchgeführten Chorfenster, die aus denselben Rücksichten zwischen einer blendenden Butzenverglasung stehen. Hier überwiegt durchweg das Malerische, und den landschaftlichen Gründen, auf welchen sich die figuralen Szenen bewegen, ist teilweise eine räumliche Entwicklung gewährt, die an die Grenze des künstlerisch und technisch Möglichen streift. Und doch haben wir nicht das Empfinden, als ob der künstlerische Gedanke sich nur mühsam und widerstrebend dem unabweisbaren technischen Zwange füge; und wie einwandfrei ist auch der dekorative Wert dieser Fenster, obwohl sie, wie bemerkt, heute nur noch ein Schattenbild ihrer ursprünglichen Pracht sind. Im Gegensatz zu diesen Freiburger Werken sind die hochgelegenen Chorfenster von St. Eustache dem Auge des Beschauers ziemlich ferngerückt. Groß gegriffene, breit drapierte Gestalten stehen farbig auf weißen, einen tiefen Durchblick gewährenden, kulissenartig entwickelten Architekturgründen. Auch hier ist ein mächtiger Eindruck erzielt, der nichts zu wünschen übrig läßt, obwohl weder in der Darstellung der Figuren, noch in den perspektivisch gezeichneten Architekturen, welche zugleich Grund und Rahmen bilden, auf räumliche Wirkung verzichtet ist; und auch den Bedingungen einer befriedigenden Fernwirkung ist durch

Mittel Rechnung getragen, die nichts gemein haben mit jenen, welche die mittelalterliche Kunst in Übereinstimmung mit der beliebten flächenhaften Darstellungsweise in Anwendung brachte. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, wenn auch die Eigenart der Technik dem Glasmaler gewisse Schranken zieht, innerhalb welcher allein die Vorzüge seiner Kunst zur Geltung gelangen können, diese Beschränkungen behinderten seine Freiheit doch niemals derart, daß sie ihn je genötigt hätten, sich ihrem Wesen nach anderer, dürftigerer Ausdrucksmittel zu bedienen, als sie seiner Zeit zu eigen waren. In diesem Sinne teile ich ganz den Standpunkt Henry Holidays, wenn er in seinem Buche: »Stained Glass as an Art« die These aufstellt: »all good work is modern work, when it is produced«. Die Anerkennung dieser Wahrheit setzt sich meines Erachtens aber durchaus nicht in Widerspruch mit der Befolgung einer gewissen retrospektiven Kunsttätigkeit, soferne diese ihr Ideal nicht in sklavischer Nachahmung erblickt, welche nur dort ihre Berechtigung hat, wo es gilt, durch unmittelbaren Anschluß an Vorhandenes die Einheit des Ganzen zu wahren. Hier wird der Verzicht auf die Geltendmachung der eigenen künstlerischen Individualität nicht nur zum wohlbegründeten Recht, sondern zur unabweisbaren Pflicht. Starre Dogmen aber haben für die Glasmalerei so wenig Geltung, wie für irgendwelche andere lebendige Kunst.





Entwurf zu einem gema-



ten Fenster für die Oranier-Kirche zu Biebrich am Rhein

Jaro Springer

Dürers Probedrucke

Dürers Probedrucke

Von Jaro Springer in Berlin

Dürers Kupferstiche sind mit vereinzelten Ausnahmen gleich in der ersten Arbeit fertiggestellt worden. Abdrucke der Kupferplatten aus verschiedenen Stadien der Arbeit kommen nur ganz selten vor, so daß bei der Beschreibung von Dürers gestochenem Werk die Zustände beinahe ganz ausfallen. Es mag an seiner bedächtigen Arbeitsweise gelegen haben, die der Mittel so völlig Herr war, daß er der Kontroldrucke während des Stechens nicht bedurfte. Dem Spürsinn älterer Katalogschreiber, E. Galichon und J. D. Passavant, ist es gelungen, eine Anzahl von Zuständen und Probedrucken zu entdecken. Ich gebe von diesen nachstehend ein kurzes Verzeichnis:

1. Adam und Eva, B. 1.

I. 1. Probedruck: Die ganze Figur der Eva, Adam mit Ausnahme des rechten Beines, die Landschaft rechts von der Eva, ein Teil des unteren Grundes, die Tafeln sind weiß und nur im Umriß gestochen. Wien, Albertina; London, British Museum.

Abgeb. Chalkographische Ges. 1890, Nr. 17. Dürer-Society VIII, S. 17.

II. 2. Probedruck: Auch das linke Bein des Adam ist schattiert. Am Kopf des Hirschen einige neue Arbeiten, sonst wie I.

Abgeb. Chalkogr. Ges. 1890, Nr. 18. Dürer Society VIII, S. 17. Passavant III, S. 489 (kennt nur das Londoner Exemplar von I). Köhler, Nr. 34. Ein von Charles H. Middleton-Wake (Catalogue of the Engraved Work of Albert Dürer, Cambridge 1893, Nr. 38) aufgeführter allererster Zustand: die rechte Seite der Landschaft, die ganze Figur Adams (also auch das rechte Bein) nur im Umriß ist sonst nicht beschrieben und dürfte wohl auf einem Irrtum beruhen.

III. Vor dem dreieckigen dunklen Spalt im Baumstamm unter der linken Achselhöhle des Adam.

IV. Mit diesem Spalt.

2. Der kleine sitzende Schmerzensmann, Eisenradierung, B. 22.

Passavant III, S. 140, beschreibt vier Zustände, bei dem ersten und zweiten handelt es sich offenbar nur um die Verschiedenheiten früherer und späterer Drucke von der unveränderten Platte; die abgenützte Platte wurde, kaum von Dürer selbst, aufgestochen, das gibt den dritten und vierten Zustand.

3. Maria mit der Sternenkrone, B. 31.

I. Die Strahlenglorie hinter der Maria ist nur in der unteren Hälfte von einem zweiten Kranz kurzer Strahlen umsäumt, Paris, Berlin.

II. Der äußere Kranz kurzer Strahlen ist auf beiden Seiten nach oben erweitert, so daß er links bis zu den Haaren der Maria, rechts bis zum Nimbus des Kindes reicht.

E. Galichon, Gaz. d. b. a. VII, 1860, S. 84. Pass. III, S. 489.

4. Die kleine säugende Maria, B. 34.

Passavant III, S. 151, beschreibt einen ersten Zustand von dem Täfelchen mit der Jahreszahl. Passavant ist aber nicht berechtigt von einer Mehrheit der Exemplare dieses ersten Zustandes zu sprechen. Es gibt nur das eine, das sich im Berliner Kabinett aus altem Besitz (aber nicht v. Nagler) befindet. Das ist aber eine Fälschung, wie ich mit Unterstützung des Restaurators des Kupferstichkabinetts Herrn E. Hauser habe feststellen können. Nicht nur das Täfelchen, auch der ganze Zweig, an dem das Täfelchen hängt, ist auf diesem Berliner Exemplar

radiert und die radierte Stelle mit einem fein geschabten Stückchen Papier beklebt worden. Passavants Behauptung fand leider ungeprüfte Aufnahme in die wissenschaftliche Literatur, Thausing I, 319, Anm. 1. Köhler, Nr. 29, spricht zwar von Verdächtigungen dieses ersten Zustandes, versichert aber, daß eine genaue Untersuchung des Berliner Blattes ihm nicht die Überzeugung habe geben können, daß der Etat durch Rasur auf dem Papier entstanden sei. Ich bedaure, widersprechen zu müssen: eine sehr sorgfältige Untersuchung ließ tatsächlich erkennen, daß dieser Zustand gefälscht ist.

5. Maria von zwei Engeln gekrönt, B. 39.

Pass. III, S. 489, konstruiert willkürlich einen zweiten Zustand aus den späteren Abdrücken, bei denen die Berglinien im Hintergrund links über dem Zaun undeutlich geworden sind und schließlich verschwinden.

6. Die Maria mit der Meerkatze, B. 42.

I. Vor zwei Stichelglitschern auf der Nase und dem Rücken des Affen.

Galichon, S. 82. Pass. III, S. 489.

II. Mit diesen Stichelglitschern.

7. Der Apostel Paulus, B. 50.

I. Probedruck: Vor der Mauer und der Landschaft im Hintergrund, vor zahlreichen Arbeiten im Mantel, mit Haaren nur am Hinterkopf. Berlin.

Pass. III, pag. 489. Wölfflin, pag. 212, Anm. 2.

II. Mit diesen Arbeiten, das Haar reicht bis zur Stirn.

8. Der h. Sebastian, B. 56.

Bartsch beschreibt schon zwei Zustände des Blattes: einen ersten mit kleinem, nach der linken Backe gezogenen Mund, einen zweiten mit vergrößertem und richtig unter die Nase gesetzten Mund. Wölfflin, S. 85, Anm. 2, nennt auch zwei Zustände des Blattes, einen mit geschlossenem und einen mit geöffnetem Mund. Köhler, Nr. 20, nimmt auch die beiden Zustände von Bartsch an, gibt aber noch weitere Kennzeichen des zweiten Etats nach einem Druck des Berliner Kabinetts. Ich bedaure, auch hier wieder dem trefflichen, leider schon verstorbenen Mann, dessen exakte Arbeit ich stets bewundert habe, widersprechen zu müssen. Der Berliner zweite Abdruck sei, so meint Köhler, von der aufgestochenen Platte gemacht, die wie ein doublierter Druck aussehe. Das kleine schwarze Steilchen in der oberen linken Ecke habe im ersten Zustand eine doppelte Strichlage, im aufgestochenen zweiten Zustand aber nur eine einfache. Nun sieht das Berliner Blatt nicht nur wie ein doublierter Druck aus, sondern es ist tatsächlich ein solcher. Das geht daraus hervor, daß einzelne Stichelglitscher auch doubliert haben. Die würde doch ein Retuscheur nicht auch nachstechen. Die obere linke Ecke war auf dem Berliner Exemplar offenbar abgerieben und ist mit der Feder in Tusche nachgezogen worden. Dies Kennzeichen ist also nur Restaurationsarbeit des einen Exemplars. Die mir bekannt gewordenen Drucke des Sebastian haben an der betreffenden Stelle alle eine doppelte Strichlage. Mit dem mir zur Verfügung stehenden Material habe ich übrigens die beiden Bartschschen Etats überhaupt nicht feststellen können. Ich zweifle an der Richtigkeit dieser Angabe.

9. Der heilige Hieronymus mit dem Weidenbaum, B. 59.

I. Vor dem Monogramm. Wien, Albertina; London, British Museum.

Pass. III, S. 152. Abgeb. Dürer-Society V, 17.

II. Mit dem Monogramm.

III. Die Platte hat im Felsen links ein Loch. Späte Abdrücke.

10. Der heilige Hieronymus in der Wildnis, B. 61.

I. Vor einem Stichelglitscher auf den Bergen im Hintergrund rechts.

Pass. III, S. 490.

II. Mit diesem Stichelglitscher.

11. Der große Herkules, B. 73.

I. Probedruck: Das Kind und der landschaftliche Grund unten rechts, Kopf, Arm

und Tuch der liegenden Frau, der Satyr (mit Ausnahme der Füße) nicht schattiert und nur im Umriß gestochen. Berlin, Kupferstichkabinett; Wien, Albertina.

Galichon, S. 81. Pass. III, S. 490. Abgeb. Chalkogr. Ges. 1886, 11.

II. Vollendet.

Die Platte der gegenseitigen italienischen Kopie Pass. VI, S. 48, wurde zerschnitten und ein Stück davon zu dem Stich verwendet, den Bartsch XIV, Nr. 285 dem Markantou zuschreibt, vgl. Thausing I, S. 230.

12. Die vier Hexen, B. 75.

I. Vor der Überarbeitung der Beine.

II. Die Beine der Frauen sind in den Umrissen überarbeitet.

Galichon, S. 81. Pass. III, S. 490. Galichon gibt den ersten Zustand als Mitteilung eines »amateur fort érudit« und nennt die zweiten Zustände: tirage récent.

13. Das große Glück, B. 77.

I. Vor dem senkrechten Stichelglitscher im Wasser, der von der kleinen Figur auf der Brücke ausgeht.

II. Mit diesem Stichelglitscher.

14. Das kleine Glück, B. 78.

I. Vor einem Stichelglitscher oberhalb der Distel.

Galichon, S. 79. Pass. III, S. 490.

II. Mit einem Stichelglitscher.

15. Die kleine Reiterin, B. 82.

I. Vor den Überarbeitungen auf den Bergen im Hintergrund.

II. Die Berglinie zunächst der rechten Schulter der Reiterin besteht aus zwei Strichen (im I. Zustand nur aus einem).

Galichon, S. 79. Pass. III, S. 490.

16. Der wilde Mann, B. 92.

I. Vor einem Stichelglitscher beim Baumstamm links.

II. Mit diesem Stichelglitscher.

III. Mit einem zweiten Stichelglitscher nahe beim ersten, der den Schleier der Frau schräg schneidet.

Galichon, S. 77. Pass. III, S. 490.

17. Der Liebesantrag, B. 93.

I. Vor dem Aufstechen.

II. Die Umrisse der Figuren sind aufgestochen, die Berge im Hintergrund sind verschwunden.

Galichon, S. 78. Pass. III, S. 491.

18. Der Spaziergang, B. 94.

I. Vor den kleinen senkrechten Strichen auf der Nase des Mädchens (mir ist kein Exemplar bekannt geworden).

II. Mit diesen Strichen.

III. Aufgestochen.

Pass. III, S. 491.

19. Der kleine Kardinal, B. 102.

I. Vor dem gedruckten Text auf der Rückseite.

II. Mit dem gedruckten Text auf der Rückseite.

Pass. III, S. 155.

Bei den meisten dieser sogenannten Zustände handelt es sich nur um zufällige Veränderungen, Abnutzung der Platte und Aufstechen. Die Nummern 2. der kleine sitzende Schmerzensmann, 5. die Maria von zwei Engeln gekrönt, 6. die Maria mit der Meerkatze, 10. der hl. Hieronymus in der Wildnis, 13. das große Glück, 14. das kleine Glück, 16. der wilde Mann, 17. der Liebesantrag müssen also ausgeschieden werden. Der erste Zustand von 4. die kleine säugende Maria ist eine Fälschung, der zweite Zustand von 8. der hl. Sebastian ist zufällige Restaurationsarbeit auf einem Exemplar. Die Beschreibung der zweiten Zustände von 12. die vier Hexen und 15. die kleine Reiterin ist sehr unsicher, Exemplare mit den Kennzeichen der zweiten Zustände sind mir nicht bekannt geworden. Die Existenz eines ersten Zustandes von 18. der Spaziergang ist mir sehr zweifelhaft. Passavant gibt den Aufenthaltsort des von ihm beschriebenen ersten Zustandes nicht an, er nennt aber als Kennzeichen: la gravure est très-fine. Ich vermute daher, daß es sich um einen spätern, stark gewischten Abdruck handelt, bei dem die kleinen Striche im Gesicht der jungen Dame nicht gekommen sind. Der schöne, frühe Abdruck des Berliner Kabinetts, einer der besten die existieren, zeigt schon die Merkmale des zweiten Zustandes. Die kleine Änderung auf der Platte stünde so vereinzelt da, daß schon aus diesem Grunde Passavants Etat mit größter Skepsis aufzunehmen ist. So bleiben von wirklichen Zuständen nur drei übrig (außer den Probedrucken): Nr. 1. Adam und Eva, zwei Zustände der vollendeten Platte, 3. die Maria mit der Sternenkrone. Ich kann leider keine Angaben darüber machen, ob der erste Zustand der letzteren selten ist. Vom zweiten Zustand gibt es Abdrücke von der ganz abgenutzten Platte noch auf altem Papier (Hausmann, S. 17), das Exemplar des zweiten Zustandes im Berliner Kabinett zeigt aber keine Abnutzung der Platte, die Hinzufügung, die den zweiten Zustand ausmacht, muß also früh auf die Platte gekommen sein. Die Vergleichung der beiden Zustände läßt erkennen, daß die Weiterführung des äußeren Strahlenkranzes eine notwendige Ergänzung bildet, die meiner Meinung von Dürer selbst herrührt. Das dritte Blatt mit Zuständen wäre 9. der heilige Hieronymus mit dem Weidenbaum, von dem zwei Exemplare eines ersten Zustandes vor dem Monogramm erhalten sind.

Probedrucke sind von drei Kupferstichen Dürers bekannt: die altberühmten von Adam und Eva und dem Großen Herkules, die schon Heller anführt (II, 2, S. 343 und 463). Die beiden Probedrucke der Albertina von Adam und Eva wurden 1820 auf der Auktion Durand in Paris für 1500 Fr. erworben. Die Herkunft des Londoner Exemplars ist mir unbekannt, ebenso auch die vom Probedruck des Großen Herkules der Albertina. Der Berliner Probedruck des letzteren Blattes wurde in der Bibliothek des Schlosses Wilhelmshöhe gefunden und ist seit 1882 Eigentum des Berliner Kabinetts. Das sind im eigentlichen Sinn Probedrucke, vor der Vollendung zum Überblick der

Arbeit von der Platte gezogen. Sie sind von besonderem Wert, weil sie über Dürers Stechweise Aufschluß geben. Diesen Probedrucken reihe ich den ersten Zustand des Apostels Paulus an. Obwohl ihn Passavant ausführlich genug beschreibt, ist in der Dürer-Literatur nie von ihm die Rede. Da, wo man es erwarten sollte, erwähnen ihn Koehler (Nr. 77) und die Herausgeber der Dürer-Society (VIII, S. 18) nicht. Nur Wölfflin gibt von ihm in einer Anmerkung kurze Nachricht. In derselben Frankfurter Sammlung Seibt, in der Passavant 1862 das Blatt sah, blieb es bis 1902. Im Mai 1902 wurde es dann bei H. G. Gutekunst in Stuttgart versteigert und kam für eine verhältnismäßig geringe Summe in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Es ist das einzig bekannte Exemplar dieses Zustandes. Dem Stuttgarter Auktionskatalog war eine Abbildung in Zinkätzung beigegeben, die aber nicht als genügende Reproduktion gelten kann. Diesen Zeilen liegt ein unretuschierter Lichtdruck nach dem ersten und zweiten Zustand des Berliner Kabinetts bei, der in der Berliner Kunstanstalt von Albert Frisch ausgeführt ist. Er kommt dem Original so nahe, wie das einer Nachbildung möglich ist.

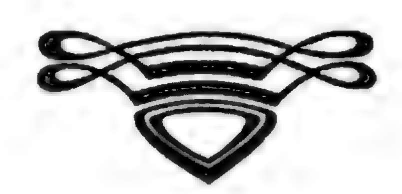
Das Original des ersten Zustandes ist ein merkwürdig matter Druck, der offenbar ohne Sorgfalt hergestellt wurde, um rasch einen Anblick der auf der Platte schon gestochenen Arbeit zu bekommen.

Ich möchte bei diesem hl. Paulus Dürers noch mit einigen Worten verweilen. Er gehört zu einer Folge, die 1514 begonnen, dann in den zwanziger Jahren wieder aufgenommen, aber nicht zu Ende geführt wurde. Nur fünf Apostel gelangten zur Darstellung: Thomas, B. 48 (1514), Paulus, B. 50 (1514), Bartholomaeus, B. 47 (1523), Simon, B. 49 (1523), Philippus, B. 46 (1526). Thomas und Paulus gehören also demselben fruchtbaren Jahr an, in dem der hl. Hieronymus im Gehäuse, B. 60, die Melancholie, B. 74, die hl. Maria mit kurzem Haar, B. 33, die hl. Maria an der Stadtmauer, B. 40, das tanzende Bauernpaar, B. 90, der Dudelsackpfeifer, B. 91, entstanden sind. Daß es sich beim Probeblatt um den Druck von einer unfertigen Platte handelt, ist wohl ohne weiteres ersichtlich. Namentlich der Mantel des Heiligen bedurfte noch weiterer Arbeiten, um als vollendet zu gelten. Warum aber wurde die Mauer und die Landschaft hinzugefügt, und wann geschah dies?

In der ursprünglichen Fassung steht der hl. Paulus auf einem flachgewölbten Stück Erdboden, und hebt sich mit der ganzen Figur vom hellen Hintergrund ab. Auf solchen Boden stellt Dürer gern seine Figuren, so das tanzende Bauernpaar vom selben Jahr, so aber auch den hl. Simon vom Jahre 1523. Dieses spätere Blatt der gleichen Folge zeigt mit dem ersten Zustand des Paulus die größte Ähnlichkeit: ein ähnlicher Fußboden, die Figur so gestellt, als ob sie sich vom hellen Himmel abhöbe, das Fehlen des landschaftlichen Grundes, Monogramm und Jahreszahl an derselben Stelle. Im zweiten Zustand ist diese Übereinstimmung zum größten Teil beseitigt. Eine Vergleichung der beiden Zustände des Paulus läßt erkennen, daß der zugefügte Hintergrund nicht zum ursprünglichen Entwurf gehört. Es sieht aus, als ob eine Kulisse hinter den Heiligen geschoben wäre. Ich wollte erst noch weitergehen und die Zutat

nicht mehr Dürer selbst zuweisen, sondern als fremde Arbeit bezeichnen. Ich dachte vorübergehend an Hans Sebald Beham als den mutmaßlichen Ergänzer des Blattes. Da war ich auf einem falschen Weg. Jedenfalls aber wird der landschaftliche Grund nicht als glückliche, auch nicht als organische Ergänzung aufzufassen sein. Warum sie beliebt wurde, wird nicht klar, sicher nicht, um den Stich den anderen vier Blättern der Folge ähnlich zu machen, denn in der endgültigen Form hat nun der Paulus den reichsten Hintergrund bekommen, es ist das einzige Blatt unter den fünf, das den Ausblick auf eine kleine Landschaft zeigt.

Die Platte des Paulus kann schon 1514 oder aber erst in den zwanziger Jahren bei der Weiterführung der Apostelfolge überarbeitet worden sein. Das Papier der späteren Drucke gibt leider keine Hilfsmittel zur Datierung (vgl. Hausmann, S. 22). Mir hat die Vergleichung mit dem andern Blatt der Folge aus dem Jahr 1514, dem hl. Simon, die Gewißheit ergeben, daß die Fertigstellung des Paulus in diese Zeit und nicht etwa erst in die zwanziger Jahre zu setzen ist. Die Mauer und die Grasbüschel geben die sicheren Vergleichspunkte. Zwei Federzeichnungen in der Sammlung des Herrn v. Lanna in Prag (Lippmann, Nr. 176 und 177) sind als Entwürfe für den Paulus in Anspruch genommen worden. (Wölfflin, S. 212 Anm. 2, Dürer-Society VIII, S. 18). Die Zeichnung L. 176 für den Stich in Anspruch zu nehmen ist aber kaum gerechtfertigt. Jedenfalls ist von diesem Paulus nichts in den Stich herübergenommen worden. Das andere Blatt der Sammlung Lanna ist der Entwurf zum Stich, die Zeichnung natürlich im Gegensinn des Stiches. Ich gestehe, daß ich gegen diese Zeichnung einige Bedenken geltend zu machen habe. Einmal das Format, denn die Zeichnung ist etwa doppelt so groß als der Stich. Das Schwert am Boden ist sehr mangelhaft gezeichnet, das Buch in der Hand des Heiligen sehr ungeschickt. Das Haupthaar auf der Zeichnung ist dem des zweiten Zustandes ähnlich. Die Bedenken sind aber nicht stark und gewichtig genug, um mich zur Ablehnung der Zeichnung zu veranlassen. Eine zweite Studie zum heiligen Paulus findet sich in der Zeichnungssammlung der Uffizien in Florenz, die Ad. Braun etwas verkleinert unter Nr. 976 photographiert hat. Diese Federzeichnung ist ungefähr in der Größe des Stiches, natürlich auch im Gegensinn, ohne Schwert, ohne Hintergrund, der Mantel des Heiligen unten bei den Füßen nicht ausgeführt.







Peter Anton Kirsch

Zur Geschichte des Kirchenschatzes von St. Viktor in Mainz

Zur Geschichte des Kirchenschatzes von St. Viktor in Mainz

Von Peter Anton Kirsch in Köln am Rhein

Das Kollegiatstift St. Viktor lag ursprünglich oberhalb des Pfarrdorfes Weisenau auf einer schönen Anhöhe in unmittelbarer Nähe von Mainz, woselbst bis in die Neuzeit die Grundmauern und die eingestürzten Kellergewölbe sichtbar waren.[1])

Bereits um das Jahr 760 muß dieser Ort eine Gebetsstätte gewesen sein. Erzbischof Lul v. Mainz (755—786) sendet von hier aus sein Bitten zum Himmel, und Willibald schrieb daselbst noch in der Zeit Karls d. Gr. zunächst auf Wachstafeln, später auf Pergament, das Leben des hl. Bonifatius. Auch Hrabanus Maurus nahm hier gerne Aufenthalt. Am 5. Juni 994 weihte Erzbischof Willigis die zu einem Stifte für 20 Kanoniker erweiterte St. Viktorkirche in Gegenwart Kaiser Ottos III. ein und setzte seinen Schüler Burchard, den späteren berühmten Bischof von Worms als ersten Propst ein. Von Otto III. beginnend, welcher im Jahre 997 dem Stifte reiche Schenkungen an Gütern in Sachsen und Thüringen zuweisen ließ, sehen wir in der Folgezeit die Erzbischöfe von Mainz mit gar manchem Kaiser wetteifern, um der Kollegiatkirche von St. Viktor ein Zeichen ihrer besonderen Gunst durch Zuweisung von Ländereien, Privilegien usw. zu gewähren.[2]) In einer Reihe von Ortschaften in der näheren Umgebung von Mainz: Laubenheim, Bodenheim, Oppenheim, Mommenheim, Bretzenheim, Hechtsheim, Gaualgerheim usw., sowie im Rheingau zu Kiedrich, Winkel, Eibingen, Rüdesheim, Johannisberg, Lorch usw. hatte St. Viktor künftig Rechte und Besitzungen zu verzeichnen.

Erfreute sich das Kollegiatstift in dieser Weise der Gunst der Mächtigen dieser Erde, so hatte es um so mehr unter der Ungunst der Elemente und den Angriffen feindlicher Mächte zu leiden. Bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts unter Erzbischof Siegfried II. wurde die Stiftskirche ein Raub der Flammen, und im Jahre 1214 waren alle erledigten Pfründen des Stiftes zum Aufbau derselben bestimmt worden. Noch Schlimmeres war im Jahre 1259 über St. Viktor gekommen, so daß am 6. September 1259 das Domkapitel seine Zustimmung dahin gibt, daß das Kollegiatstift ex certis et legitimis causis ad locum congruum infra muros Maguntinos verlegt werde,[3]) womit der Stiftspropst Ludwig und das Kapitel am nämlichen Tage ihr Einverständnis erklärten. Die »bestimmten und rechtmäßigen Gründe« für diese Maßnahme erfahren wir aus der Bestätigungsurkunde des Erzbischofs Werner vom 22. April 1260, welcher in die Verlegung einwilligte propter malum statum terre et induratam hominum malitiam contra malignorum insultus continuos.[4])

Nicht hundert Jahre später im Streite zwischen Klerus und Volk von Mainz wurde St. Viktor am Laurentiustage 1329 abermals zerstört. Wiederum neu erstanden, teilte es sodann beim »fürstlichen Mordbrand« Albrechts von Brandenburg im Jahre 1552

das Schicksal mit dem kurfürstlichen Residenzschloß, der St. Martinsburg, den herrlichen Kirchen St. Alban und Heiligkreuz.[5]) Die Stiftsherren zogen nun nach der Stadt und hielten ihren Gottesdienst in der St. Johanniskirche.[6]) Gegen Abtretung derselben sollte das Kollegiatstift im Jahre 1786 die ehemalige Jesuiten- und spätere Universitätskirche übernehmen; die Verhandlungen hierüber sind aber gescheitert.[7])

Bei der Besetzung der Stadt durch die Franzosen in der Revolutionszeit aus der Johanniskirche vertrieben, hielt das Kollegiatstift, welches um die Mitte des 18. Jahrhunderts 36 Personen zählte (Propst, Dekan, Scholaster, Kantor, 10 Kanoniker, 5 Domizellare und 17 Vikare), seinen Gottesdienst in der Johanniterordenskapelle und zuletzt bis zur Aufhebung aller Stifte durch die Säkularisation in der Kirche des Weißfrauenklosters. Wie Prälat Schneider bei der Neuausgabe des Wagnerschen Werkes über die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogtum Hessen bemerkte, sind die einzigen Zeugen des Stiftes und seiner Denkmäler acht Grabplatten von beträchtlicher Größe, die auf der Stelle des einstigen Kreuzganges von St. Viktor außerhalb der Stadt Mainz in einer Weinbergsmauer eingelassen sind; zwei davon gehören dem 14. Jahrhundert an. Einen Hinweis auf das Schicksal den zeitweiligen Verbleib des Archivs und der Kirchenschätze von St. Viktor nach der Aufhebung des Stiftes sollen auf Grund des im bayerischen Geheimen Staatsarchiv ruhenden Aktenmaterials[8]) die nachstehenden Ausführungen geben.

Am 10. Dezember 1804 ließ der außerordentliche französische Gesandte und bevollmächtigte Minister Otto beim bayerischen Hofe in München im Auftrage seiner Regierung dem Staatsminister Montgelas ein Inventar[9]) von den Wertgegenständen der ehemaligen Kollegiatkirche St. Viktor in Mainz überreichen. Zugleich bemerkt er, daß dieselben nach Würzburg verbracht worden seien und der Bischof Colmar von Mainz verlange sie zurück. Wir erfahren auch, daß sie bei der Hofratswitwe Hessemer daselbst in Verwahrung gegeben waren. Der Gesandte ersucht schließlich die bayerische Regierung um Nachforschung nach dem Verbleibe.[10])

Darauf erging unter dem 17. Dezember durch den Kurfürsten Max Josef an den Generalkommissär von Franken, den Grafen von Thürheim, nebst Überreichung der Abschrift der Note des französischen Gesandten und des urschriftlichen Inventarium die Weisung: »Ihr habt dieser Anzeige auf den Grund zu sehen, der Gerätschaften auf Vorfinden euch einsweil zu versichern und Uns von dem Erfolge die Anzeige zu erstatten.«[11]) Graf Thürheim ließ alsbald Untersuchung durch den Polizeikommissär Englert anstellen und berichtet am 3. Januar 1805 das Resultat des Verhöres mit der Hofratswitwe Hessemer an seinen Kurfürsten.[12]) Diese gab zu, daß sie einmal den fraglichen Kirchenschatz in ihrem Besitze gehabt hätte, daß sie ihn an die Juden Gebrüder Eissig in Veitshöchheim bei Würzburg verpfändet habe. Von diesen sei er wiederum ins Preußische an einen ihr unbekannten Ort versetzt worden. Sie gab die Erklärung ab, daß sie zur Rückgabe des Kirchenschatzes bereit sei, wenn ihr die durch die Aufbewahrung entstandenen Unkosten ersetzt und ihrem Sohne die als ehemaligen Kanonikus der Kollegiatkirche St. Viktor gebührenden Pensionsrückstände ausbezahlt würden.

Damit und aus einem späteren Verhöre erfahren wir also, wie die Wertgegenstände in den Besitz der Hofrätin gekommen waren. Der Name des Stiftsherrn Hessemer findet sich in den Kapitularprotokollen von St. Viktor bereits um das Jahr 1780.[13]) Bei Ausbruch der französischen Revolution flüchteten Kanonikus Hessemer als Archivar des Stiftes und Stiftsvikar Kehrer als Schatzmeister mit den ihnen anvertrauten Objekten zu der Mutter des ersteren nach Würzburg. Wie nun die Hofrätin behauptet, war ihr Sohn während des ganzen Krieges bei ihr verblieben, und sie habe denselben auch ernähren müssen. »Nachdem aber ihr Sohn diese ganze Zeit durch von seinem Stifte keinen Heller bezogen, übrigens sie auch mehrere Auslagen des in Frage seyenden Schatzes wegen gehabt habe, indem derselbe auf einigemale, da die fremden Kriegs-Völker anher gekommen, nach Markfest habe geflüchtet werden müssen, so habe sie, da sie einigemale unterliegenden Gegenstandes wegen nach Aschaffenburg an die Commission, aber vergebens und ohne einige Zahlung zu erhalten geschrieben habe, den in Frage begriffenen Schatz an die Juden Eissig um 7000 Gulden Kaisergeld versetzet ... Würde sie in Ansehung ihrer Rechnung, welche sie schon der Commission in Aschaffenburg übergeben, sowie auch jener Auslagen, welche sie nach gestellter Rechnung gehabt habe, befriedigt werden, so liege keinem Anstand unterworfen, daß das erwehnte Stift seinen zu ihr geflüchteten Schatz wieder haben könne.«

Dieses Verhör hatte am 27. Dezember in der Behausung der Hofratswitwe stattgefunden. Das Protokoll hierüber wurde ihr am 2. Januar 1805 ebendaselbst zur Unterschrift vorgelegt. Bei dieser Gelegenheit gab sie die Erklärung ab, daß der Kirchenschatz von ihr um 3966 fl. rheinisch, bares Geld an die Juden Eissig verpfändet worden sei. Den Widerspruch in beiden Angaben erklären die Pfandbeleiher vor dem Untersuchungsrichter dahin auf: Sie hätten darauf nicht mehr zu fordern als 3966 Gulden nebst 20 Karlin, ferner die Zinsen von obigen 3966 Gulden; aber die Hofrätin hätte ihnen gesagt, daß sie auch noch 5800 Gulden darauf einzunehmen, die Spezifikation übergeben und seither Auslagen darauf gehabt, welche also wohl die 7000 Kaisergulden ausmachen könnten.

Bei dem zweiten Untersuchungsverhöre wurde die Hessemer auch dahin vernommen: »Wo sich das Archiv des Stiftes St. Viktor von Mainz, welches nach ihrer eigenen letzten Aussage ebenfalls bey ihr zur Aufbewahrung hinterlegt war, befinde?« Darauf gab sie zur Antwort: »Was das Archiv betreffe, so sei solches lange vor dem feindlichen Einfalle dahier, worüber sie aber wegen Länge der Zeit die gewisse Zeit nicht angeben könne, wieder nach Maynz geschickt, somit auch solches allem Vermuten nach sich dort befinden werde.« Über den augenblicklichen Verbleib des Kirchenschatzes wollte sie gleichfalls nichts wissen und versicherte, daß die Juden nicht wüßten, was in den zwey großen Kisten und vier Koffern, worin der Schatz aufbewahret, enthalten sey.« Nach diesem Verhör wurde der Hofrätin bedeutet, daß sie den ihr anvertrauten Kirchenschatz »binnen 8 Tagen zustellen oder zu gewärtigen habe, daß man sich zum Ersatz an ihrem gesamten Vermögen halten werde«. Sie wollte »die ihr gegebene Bedenkzeit benutzen und sofort ihre Erklärung in dieser Zeit nachtragen«.[14])

An demselben Tage trat das bayerische Landgericht diesseits des Main unter dem Präsidium des Landrichters Jäger, welchem Aktuar Seiling beigegeben war, in das Verhör der Juden Moses und Simon Eissig von Veitshöchheim ein. Die erste Frage lautete: »Die Konstituten sollten von der verwittibten Hofrat Hessemer verschiedene Waaren zur Aufbewahrung zu Handen bekommen haben. Wie sich dieses also verhalte?« Sie gaben nun zu, daß sie verschiedene Gegenstände von derselben »in Versatz« hätten, »womit es diese Bewandtnis habe. Sie hätten von der Hofrat Hessemer 3966 Gulden rh. zu fordern, wofür und für noch versprochene 20 Karolin Douceur und Bemühungen sie ihnen verschiedene Verschläge, welche teils verschlossen und teils petschiert wären als Faustpfand zugeschickt hätte, nämlich zwei viereckige Kästen, dann 3—4 Koffer«. Gegen die Angabe der Hofrätin erklären die Juden, dieselbe »hätte ihnen ein Inventarium vorgelegt, was in diesen Kästen und Kisten enthalten wäre, welches er Moyses Eissig unterschrieben, mit einem eignen Umschlag umgeben und mit seinem eignen Sigille petschiert habe. Die Waaren in den Kisten hätten sie nicht gesehen; das Inventarium aber habe er, Moyses wohl gesehen und unterschrieben; allein er könne sich nicht mehr erinnern, was eigentlich für Waaren spezifiziert gewesen. Er beziehe sich deshalb auf das fragliche Inventarium oder Spezifikation selbst, woraus sich alles ergeben müsse. Sie wären alle Stunden bereit, diese Kisten und Koffer auszuhändigen gegen das vorgeschossene Geld«. Nun wurde an die Juden seitens des Landrichters die gemessene Aufforderung gerichtet, sie hätten bestimmt darauf zu antworten, »wo diese Kisten und Koffer dermal aufbewahrt seyen«. Sie redeten sich jedoch damit heraus: »Sie könnten zur Zeit keine weitere Antwort geben, indem ihnen die fraglichen Stücke zum Faustpfand gegeben und sie stündlich bereit wären, sie zu extradieren, wenn ihnen ihr Geld zuvor zugestellt würde.« Auch wollten sie nicht wissen, wohin denn die Hofrätin ihre Forderung zu stellen habe. Die Gebrüder Eissig wurden nun entlassen mit der Warnung, »daß sie die fraglichen Kisten und Koffer nicht weiter extradieren oder rückstellen, sondern sie auf dem Platze, wo sie dermalen wären, bis auf weitere Resolution lassen sollten, wobei sie beide zu haften hätten«.[15]) Über das Resultat dieser Untersuchung gab Montgelas am 15. Januar 1805 an den französischen Gesandten Otto Nachricht.[16]) Bald darauf war der Kirchenschatz, wie aus einem Berichte des Generalkommissärs von Franken Graf Thürheim an den bayerischen Kurfürsten unter dem 25. Januar hervorgeht, an das Hofgericht in Würzburg ausgeliefert worden. Die Anordnung »einer gerichtlichen Inventur der fraglichen Effekten durch Vorladung der Interessenten« schien dem Grafen aber um so notwendiger, »als das von den letzteren vorgelegte Verzeichnis mit dem mit dem höchsten Reskripte vom 17. v. M. gnädigst herabgeschlossenen Inventarium nicht übereinstimmt«.[17])

Hierzu fügt der Generalkommissär in einem Schreiben an den Kurfürsten vom 29. Januar noch bei: »Das kurfürstliche Hofgericht hierselbst, welches mir von der gegenwärtigen Lage dieser Sache soeben Anzeige erstattet hat, bemerkt, daß bey den obwaltenden Ansprüchen der Hofratswittwe Hessemer wegen der auf Erhaltung der fraglichen Effecten angeblich gemachten Verwendungen die französische Regierung

oder der Bischoff von Maynz oder wer sonst die Effecten reklamiere, sich der Bestellung eines Bevollmächtigten zur Vereinigung im Wege der Güte, oder Falls diese nicht zu Stande zu bringen seyn sollte, zur rechtlichen Austragung der oft berührten Ansprüche sich nicht entschlagen könnten.«[18]) Über den Stand der Angelegenheit informierte Montgelas den kaiserlich französischen Gesandten Otto am 17. Februar 1805 und ersuchte ihn bei der wesentlichen Verschiedenheit der beiden Inventare die Absendung einer mit den nötigen Vollmachten versehenen Mittelsperson nach Würzburg veranlassen zu wollen.[19]) Von den Schritten, welche er in dieser Richtung getan, gab Otto dem bayerischen Staatsminister unter dem dritten Prairial des dreizehnten Jahres (23. Mai 1805) Kenntnis mit dem Hinzufügen, Bischof Colmar habe zu seinen Bevollmächtigten die Mainzer Domkapitulare Firino und Werner ernannt, worüber Montgelas Mitteilung an das Würzburger Hofgericht gelangen lassen möge, was auch an dem 27. Mai durch die kurfürstlich bayerische Regierung geschah.[20])

Inzwischen hatten sich aber laut dem Berichte des Generalkommissärs Graf Thürheim[21]) an den Kurfürsten Max Joseph die genannten Domkapitulare bereits am 10. Mai mit der Vollmacht ihres Bischofs zur Beilegung der Angelegenheit beim Hofgericht in Würzburg eingefunden. Am 16. desselben Monats war ihnen der Kirchenschatz gegen Gestellung einer Realkaution von 500 Gulden rheinisch verabfolgt worden pour la sureté eventuelle des prétentions contradictoires, wie Montgelas am 1. Juli 1805 an Otto meldet, aux quelles la répétition de ces effets a donné lieu et qui sont sujettés encore à une discussion iudiciaire.[22])

1) Wagner, Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogtum Hessen. Unter Mitwirkung von Dr. Fr. A. Falk bearbeitet und herausgegeben von Friedrich Schneider, 2. Bd., 416 ff.

2) Aus dem, der Registratur nach zu urteilen, reichhaltigen Archiv des Stiftes finden sich in der Hof- und Staatsbibliothek zu Darmstadt nur noch ein Liber Litterarum, Jurium et Privilegiorum ad Ecclesiam et Capitulum St. Victoris spectantium (A, Nr. 13); ferner ein Liber Litterarum etc. ad communes praesentias spectantium (Mainz, St. Victor II). Der erste Band, geschrieben 1486, umfaßt 176 Blätter und enthält als erste Privilegien diejenigen des Erzbischofs Adalbert 1135 bezw. 1131. Die zweite Handschrift hat 309 Folien. Ein chronologischer Index zu beiden Bänden wurde 1881 von A. Wyß angefertigt. Außerdem sind in Darmstadt noch vorhanden (Stifter, Rheinhessen, Mainz Convol. 68 c) Registratura Archivii Ecclesiae S. Victoris, 35 Blatt, hergestellt nach 1784; ferner Supplementum Registraturae Archiv. Eccl. S. Victoris, 43 Blätter, angefertigt gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Bedeutender als die beiden ist die Registratura Archivii S. Victoris, ungefähr 800 Seiten, enthaltend ein inventarium literarum, scriptorum, actorum, protocollorum, librorum, registrorum et computuum v. St. Viktor. Dieselbe wurde begonnen 1706 durch den Kantor Ferdinand Adam v. Köllen, den Kapitularen Godefried Reiner Coxt und den Vikar Peter Dael, vollendet 1726. Von letzterem rührt auch ein Band von ungefähr 900 Seiten her: »Epitome Archivii Eccl. S. Victoris«. Es sind Regesten über die Geschichte von St. Viktor, hergestellt durch »Peter Dael, Dekan der Kollegiatkirche zum hl. Moritz und Vikar von St. Viktor a. 1726«. Vorausgeschickt wird auf fol. 5 und 6 ein Verzeichnis der »libri literarum in hac epitome citati« (23 Aktenbände). In diesen Bänden sind eine Menge von kult- und kunsthistorisch wichtigen Notizen verzeichnet. Ich verweise in A 13 z. B. nur auf Urkunde 42 und 43 betreffend Restauration von Altar und Pfarrkirche in Östrich vom Jahre 1305 und 1313; Urkunde 260 vom Jahre 1322 über Getreide- und Weinpreise; über die Beilegung des Streites zwischen Erzbischof Heinrich von Mainz und den Mainzer Bürgern (Urk. 134); über die Zerstörung von St. Viktor im Jahre 1332 (Urk. 51, 52, 132); Pfarrhausbau zu Winkel im Jahre 1720 (Urk. 305 f.); päpstliche Steuern (Urk. 19) usw.

3) Lib. Litterarum etc. A 13, Urk. 138.

4) a. a. O., Urkunde 177; siehe auch Urkunde 62, 140, 253, 254.

5) »Mainzer Relation über den markgräflichen Krieg« aus dem Nachlasse Senckenbergs bei Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes, 3. Bd., 6. Kap.

6) Über die weiteren Schicksale siehe Wagner-Schneider, die vormaligen geistlichen Stifte a. a. O.

7) Siehe den Hinweis auf ein einschlägiges Aktenfaszikel in der unter Anm. 2 erwähnten Registratura Archivii.

8) Geh. B. St. A. Kasten schw. 593/130.

9) Dasselbe wird immer wieder erwähnt, findet sich aber bedauerlicherweise nicht bei dem Aktenfaszikel und konnte von mir auch sonst nicht aufgefunden werden.

10) K. schw. 593/130, P. N. 6275.

11) a. a. O., ad. P. N. 6275.

12) a. a. O., P. N. 100, Nr. 1.

13) Darmstädter Staatsarchiv, Stifter von Rheinhessen, Mainz Conv. 68ᵉ Supplem. Registr. Archiv. eccl. S. Victoris ist ein Index Protocolli Capitularis Eccl. S. Vict. ab anno 1776—1784 (inkl.) vorhanden. Verwiesen ist auf p. 552 des Originals auf D. Can. Hessemer; ferner p. 214, 267 D. Hessemer redimit residentiam annalem, p. 375: eiusdem admissio ad Capitulum, p. 762: Elocatio vinearum et agrorum ad Corpus praebendae eiusdem.

14) K. sch. 593/130, P. N. 190, Nr. 2.

15) a. a. O., P. N. 100, Nr. 3.

16) a. a. O., ad. N. 100.

17) a. a. O., P. N. 555

18) a. a. O., P. N. 588.

19) a. a. O., ad P. N. 555 u. 588.

20) a. a. O., P. N. 2427.

21) Graf Thürheims Antwort an den Kurfürsten vom 20. Juni 1805 auf das Schreiben der kurfürstlichen Regierung vom 27. Mai, welches ihm am 4. Juni präsentiert wurde, a. a. O., P. N. 2964.

22) Weiteres über das gerichtliche Endresultat konnte ich nicht ermitteln, da nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Kreisarchivdirektors Dr. Göbel von Würzburg die Gerichtsakten seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts eingestampft sind.



Heinrich Finke

Alexander von Humboldt an W. v. Schadow über die Rambouxsche Sammlung

Alexander von Humboldt an W. v. Schadow über die Rambouxsche Sammlung

Von Heinrich Finke in Freiburg im Breisgau

Nicht ohne bestimmte Absicht greife ich den nachfolgenden Brief aus den mir von Schadows Enkelin, Frau Paniel, gütigst zur Verfügung gestellten Überresten des literarischen Nachlasses ihres Großvaters heraus. Er behandelt eine Episode aus der Geschichte des kostbaren Schatzes, den die Düsseldorfer Akademie seit langen Jahren in ihren Sammlungen birgt. Wohl war F. A. Ramboux (1790—1866), zuletzt Konservator in Köln, kein großer schaffender Künstler, — ein eigenartiges Bild der Brüder Eberhard brachte von ihm die Jahrhundert-Ausstellung — aber er war ein opferfreudiger Kunstliebhaber und ein unendlich fleißiger Maler. So hat er während seiner langen italienischen Wanderjahre mehrere hundert Bilder italienischer Meister musterhaft kopiert; sehr oft an Orten, die der breiten Kunststraße fernlagen und liegen, öfter auch Stücke, die jetzt durch die Ungunst des letzten Jahrhunderts stark beschädigt oder teilweise gar verschwunden sind. So hat seine Sammlung nicht bloß einen künstlerischen sondern auch einen kunsthistorischen Wert. Trotzdem dürfte sie in Düsseldorf so ziemlich vergessen sein; jedenfalls hat, so viel ich weiß, keine des Materials würdige Aufstellung und auch keine größere Benützung stattgefunden. Vielleicht, daß der Jubilar, dem ich dankbar diese kleine Gabe biete, der so manches Vergessene oder Halbvergessene der kunstliebenden und kunstschaffenden Mitwelt wieder zugeführt hat, vielleicht, daß einer der zahlreichen Meister der Zunft, denen die Aufschrift dieses Artikels zu Gesicht kommt, sein Interesse dem Rambouxschen Schatze zuwendet: verdient hätte er es, und lohnend würde eine liebevolle Beschäftigung mit ihm immerhin sein.

Der Brief Humboldts an den Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm v. Schadow bedarf keiner weiteren Erläuterung; diesmal hat der große Naturforscher noch verhältnismäßig deutlich geschrieben, was bei einer Anzahl späterer Briefe, die von dem dauernden freundschaftlichen Verhältnis des Gelehrten und des Künstlers zeugen, nicht immer der Fall ist.

⋄ ⋄ ⋄

Es ist nicht das Unwohlsein durch Schnupfenfieber und heftiger Grippe, das mich abgehalten hat, hochverehrtester Herr, Ihren schönen Brief früher zu beantworten. Die unwillkührliche Zögerung war bloß in dem Wunsche gegründet, Ihnen eine sichere Nachricht über den Entschluß des Kronprinzen, den ich soeben verlaßen, mitzutheilen! Der Kronprinz verzweifelt in diesem Augenblick selbst daran, von dem Staate 9000 Rthlr. zu erlangen; aber ich habe ihm Muth eingeflößt, die Sache, die er (wie Sie und Ihr berühmter, und wie ich sehe auch so beredter und gefühlvoll schreibender Freund Overbeck) als wirklich wichtig für die Belebung eines reinern und tiefern Kunstsinnes betrachtet, recht schnell und einfach für sich zu unternehmen. Er scheint

sich entschließen zu wollen, die Bedingungen des Herrn Ramboux, der auch unserm Rauch als sehr talentvoll bekannt ist, die Bedingung der 800 rtl. auf 12 Jahre für die 300 Aquarelles auf eigne Gefahr einzugehn. Er würde dann die herrliche Sammlung gleich hieher kommen laßen, und ausstellen, um einen Genuß zu haben, der ihm bei der persönlichen Aufopferung, die er macht, wohl zu gönnen ist. Nach flüchtigem hiesigen Genuße will er die ganze Sammlung in Düsseldorf aufstellen laßen, damit man dort das Ganze oder Theileweise copiren könne; denn zu dem Besitz für die Hauptstadt ist er bis jetzt noch entschieden. Dieser Punkt wird Ihnen und Herrn Ramboux mit Recht mißfallen, ich habe selbst daran erinnert, daß der Künstler die Bedingung des bleibenden Aufstellens in Düsseldorf an seinen Vorschlag knüpfte, daß Berlin, das nüchterne inimpressionable Berlin, sich mit Kopien oder der Hälfte der Originale begnügen könne; aber darüber habe ich bisher nichts gewinnen können; ich habe es für vorsichtiger gehalten diesen Streit für einen andern Zeitpunkt auszusetzen.

Nun, theuerster hochverehrter Director, sehen Sie die heimliche Lage der Sache. Ich sage Ihnen alles und zwar ganz gegen den Willen des edlen Prinzen, der mir ausdrücklich verboten hatte, en detail einzugehen, sondern Ihnen bloß im Allgemeinen zu schreiben, daß er einen eigenen Brief von Ihnen über den Antrag wünsche, und daß er mir in der besten Stimmung geschienen habe, das Geschäft aus eigenen Mitteln zu übernehmen.

Der freundliche Brief, den Sie an mich gerichtet, kann darum nicht genügen, weil der Ausdruck darin vorkommt, »daß von dem Ministerium nichts zu erwarten sey«. Der Kronprinz will in der Lage seyn, sich Ihres Briefes (vielleicht beim Finanz=Minister?) bedienen zu können. Meine Bitte geht also dahin, daß Sie gütigst »von mir aufgefordert« unmittelbar dem Kronprinzen einen ganz ähnlichen, die Bedingungen enthaltenden Brief schreiben (mit dem Zeugniß von Overbeck) als[1]) ich Ihrer Güte verdankte, daß Sie mit 3 Zeilen den Wunsch aussprechen, daß der Schatz acquirirt und nach Düsseldorf geschenkt werde. Laßen Sie ganz unbestimmt, was bisher zu thun (?)[2]) war, berühren Sie die Möglichkeit der Copien, der Acquisition für die Hauptstadt gar nicht. Der Kronprinz will über das alles sich erst später entscheiden. Er darf nicht erfahren, daß Sie schon durch mich von der Tendenz unterrichtet sind. Daß ich die Originale für Düsseldorf wünsche, daß ich weiß wie schwierig und kostspielig das Kopieren ist, brauche ich Ihnen nicht zu sagen; aber aus der Furcht das Ganze scheitern zu laßen, und in der Aussicht, daß dem gemeinsamen Vaterlande durch sie ein herrlicher Erwerb gesichert wird, steht zu hoffen, daß im äußersten Falle Herr Ramboux selbst von der Strenge der ausgesprochenen Lokal=Bedingungen los laßen werde. Der Kronprinz hat sich in der ganzen Negociation voll Enthousiasmus für Sie und was das Vaterland Ihnen verdankt, gezeigt. Etwas Liebe zum Eigenthum, zur Nähe, und der Wunsch diese Oede einmal zu heben; vieles, ja Sie selbst einst einzuladen hier zu wirken — das entschuldigen Sie leicht. Alles entspringt bei ihm aus dem edelsten Gemüthe,

[1]) So im Or. [2]) Loch im Papier.

und Ihre Schüler und ich hängen nicht inniger an Ihnen als Er. Schreiben Sie also ja recht bald und recht frey an den Kronprinzen, aber bloß in allgemeinen Ausdrücken. Sie werden später alles über ihn gewinnen. Mit alter Verehrung und Anhänglichkeit und wenn gleich unleserlich

Ihr

Berlin d. 28. März 1839 A. v. Humboldt



Moritz J. Binder

Ein byzantinisch-venezianisches Hausaltärchen

Ein byzantinisch-venezianisches Hausaltärchen

Von Moritz J. Binder in Mainz

In der Sammlung des Grafen Palffy, die zu Anfang des Jahres im Wiener Dorotheum versteigert wurde, befand sich ein Klappaltärchen, das im Auktionskatalog als »orientalisches Andachtsbild« geführt wurde. Niemand kümmerte sich um das interessante Stück, ich erwarb es und möchte nun, im Anschluß an die beigegebenen Reproduktionen, die mich einer detaillierten Bildbeschreibung überheben, einige Bemerkungen dazu machen.

Der erste Eindruck, den man von dem Stück bekommt, weist auf byzantinische Kunstgepflogenheit hin. Der benützte Typus, der in fast allen Figuren wiederkehrt, ist schon in älteren griechischen Handschriften verwendet; man findet ihn z. B. in einem Manuskript des Neuen Testaments vom Jahre 1133, das zu Dyonisiu aufbewahrt wird. Die Wahl der Darstellungen und die Anordnung der Szenen, sowie ihre inschriftlichen Benennungen als »σταύρωσις« oder »ἀνάστασις« etc. stimmen aufs engste mit dem Kanon überein, der den Wandmalereien griechischer Kirchen und Klöster zugrunde liegt und vergleicht man die Komposition z. B. unserer »ἀνάστασις« mit einer inhaltlich gleichen Darstellung aus dem 13. Jahrhundert, wie sie sich auf den florentinischen Mosaiktafeln des Palazzo del opera und des Duomo befindet, so glaubt man Kopien nach einem und demselben Original vor sich zu haben. Ja, manche Züge unseres Bildes muten sogar frühbyzantinisch an. Christus, der vom 14. Jahrhundert ab gewöhnlich mit der Kreuzesfahne in der Hand zum Limbus hinabsteigt, trägt hier noch die Gesetzesrolle im Sinne der altchristlichen Ikonographie. Auch die Technik ist altertümlich; von einem schweren Goldgrund heben sich die außerordentlich sorgfältig gezeichneten und gemalten Figuren ab, ihr plastischer Auftrag hängt mit der Verwendung einer pastosen Harzfarbe zusammen. Fragen wir nun, wie unser Altärchen in der Werkstätte entstanden ist, so gibt das Malerbuch vom »Berge Athos«, das in die Kategorie der im Cinquecento so beliebten Traktate gehört, genauen Aufschluß. Die Redaktion selbst ist wohl erst am Ende des 16. Jahrhunderts entstanden, allein die mitgeteilten Rezepte und Ateliergeheimnisse dürfen wir uns sicher als ererbte Erfahrungen einer langen Kunsttätigkeit vorstellen. In dem Kapitel, das über Tafelmalerei handelt, schreibt der Athosmönch vor: Um Altarbilder herzustellen, überziehe man die Tafeln mit Kreide, grundiere sie mit roter Farbe und lege Blattgold darüber. Auf der so präparierten Fläche ist nun die Malerei auszuführen, erst die gründliche Untermalung des Fleisches, dann dieses selbst und dann erst das Haar und die Gewandung mitsamt den Höhungen in Hell und Gold. Das war auch das Verfahren unseres Malers, eine Tatsache, die sich leicht an einzelnen, ausgebrochenen Stellen des Bildes verfolgen läßt. Auch die Rückseite des Mittelbildes, auf der in einfachen, roten Linien ein Kreuz zwischen Speer und Ysopstab

zu sehen ist, spricht für die auch hier eingehaltene byzantinische Tradition. Man liest als Beischrift des Kreuzes:

IC	XC
NI	KA
Φ	XV
Φ	Π

d. h. Φῶς Χριστοῦ Φαίνεται Πᾶσιν.

In den Wandmalereien der Georgskapelle zu Ajio Pawlu aus dem Jahre 1423 kommen genau dieselben Abkürzungen vor. Um nun darzutun, daß das vorliegende Altärchen trotz der Übereinstimmung mit viel älteren Vorbildern doch erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich in Venedig entstanden ist, möchte ich eine kurze Erörterung des bildlichen Inhalts mit den Kriterien einer so späten Datierung folgen lassen. Die in Holz geschnitzte, mit Blattwerk ornamentierte und vergoldete Rahmenarchitektur schließt in ihrer Tiefe das Mittelbild ein, über das sich, gleichsam als Verschluß, ein beiderseitig bemalter Flügel legt. Vielleicht war ursprünglich noch ein zweiter in denselben Abmessungen vorhanden.

Die beschriebene Art der Fassung, die der monumentalen Kunst entlehnt und an rein byzantinischen Produkten nicht zu finden ist, würde allein schon genügen, das Stück als »venezianisch« anzusprechen, und erinnert man sich, daß nach dem Fall Konstantinopels gerade Venedig der Zufluchtsort der vertriebenen Gelehrten und Künstler war, so gewinnt diese Annahme an Wahrscheinlichkeit, die auch mit stilkritischen Argumenten zu stützen ist.

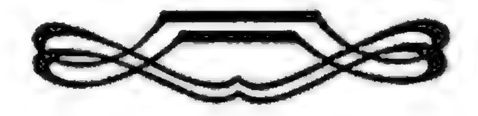
Das vorliegende Hausaltärchen, und als solches ist es wohl gedacht, will die Hauptszenen des Erlösungswerkes dem Andächtigen vor Augen führen, und zeigt so auf der Außenseite des geschlossenen Flügels, gewissermaßen als Ausgangspunkt der folgenden Erzählungen, das Christuskind als »παντοκράτωρ«. Vom Schoß seiner Mutter aus, den er, wie der Hymnus sagt, zu seinem Thron gemacht hat, segnet er den Kreis der Gläubigen aller Stände und Alter. Halbfiguren von Patriarchen und Propheten weisen in den beigeschriebenen Legenden auf ihn, als den Erlöser, hin, und neun Engel, wohl nach Dionysius Areopagites die neun Chöre symbolisierend, umgeben ihn, und preisen seine Herrlichkeit. Zu Füßen des Thrones der »παναγία« stehen anbetend die Repräsentanten der Christenheit, als da sind: Apostel und Evangelisten, Kirchenväter und Bischöfe, Anachoreten und Könige, eine große Versammlung heiliger Männer und Frauen. Betrachtet man die Ausdrucksfähigkeit, die in der Darstellungskunst der vielen Köpfe liegt, so muß man sich immer aufs neue wieder über die Lebensfähigkeit einer Kunst wundern, die seit Jahrhunderten nur von Ererbtem zehrt.

Bei geöffnetem Flügel erscheint auf dessen Innenseite das Auferstehungsbild der Byzantiner; eigentlich ist es eine Darstellung der Höllenfahrt Christi, die damals wohl als eindringlicher und bedeutsamer wie die Auferstehung selbst empfunden wurde

durch die Überwindung der Unterwelt und die Erlösung der Kinder Adams. Die Aufschrift lautet in allen bekannten Fällen und so auch hier »ἀνάστασις«, nicht, wie man erwarten sollte, »ἡ εἰς τὸν Ἅδην κάθοδος«. Christus, umgeben von einer Strahlenmandorla, ist in das felsige Höllental hinabgestiegen, hat die Schlösser und Tore erbrochen und den Tod, den geflügelten Sensenmann überwunden. In den vier Evangelien ist der Vorgang nicht näher beschrieben, nur das apokryphe Nikodemusevangelium nennt uns die Namen der Befreiten. Adam steigt zuerst aus dem Höllenrachen und wird von Christus, der ihn bei der Hand faßt, mit den Worten begrüßt: Friede sei mit dir und mit allen Gerechten unter deinen Kindern! Es folgen dann Johannes Baptista, Simeon und Anna, König David, Jesaias u. a. m.

Die unteren Bildecken sind mit den »Frauen am Grabe« und den »schlafenden Wächtern« gefüllt, deren Bewaffnung, bei sonst streng archaischem Gewandstil, ins 16. Jahrhundert gehört.

Das Mittelbild endlich zeigt im oberen Teil die Hauptszene der Passion, die Kreuzigung (σταύρωσις). Christus, nach alter Tradition von vier Nägeln durchbohrt, steht mit leicht ausgebogener Hüfte auf dem suppedaneum, sein Blut rinnt am Kreuzesstamm hinab und tauft den Schädel Adams. Die Sündflut, so erzählt die Legende, hatte ihn aus der Erde gespült, König Salomon mit seinem Heer fand ihn und aus Ehrfurcht vor dem Urvater ließ er ihn mit vielen Steinen bedecken, man nannte deshalb Golgatha auch »λιθόστρωτος«. Zu beiden Seiten Christi sind die Schächer auf ihre Kreuze gebunden, und ihre Seelen werden in Gestalt kleiner Kinder von Engeln resp. Teufeln davongetragen, ein Zug, den das Abendland wohl von den Byzantiern übernommen hat. Zu Füßen der Kreuze stehen in konventioneller Gruppierung die beiden Marien, Johannes, Longinus, berittene Soldaten usw. Die untere Hälfte der Mitteltafel teilt sich in zwei Streifen. In reich bewegter Szene, unter inschriftlicher Anführung der betreffenden Stellen bei Matthäus und Johannes, wird geschildert, wie der gebundene Christus von dem Volk und den Pharisäern vor Pilatus geführt wird, wie die Frau des Pilatus durch ein Traumbild geschreckt, ihren Mann vor einer Verurteilung Christi warnt. Im unteren Streifen sieht man die Verzweiflungstat des Judas, die dreimalige Verleugnung des Herrn durch Petrus und seine bittere Reue. Alle Figuren, die in dem reich staffierten Altärchen vorkommen, tragen in Gewandung und Gestus rein byzantinisches Gepräge, eine Ausnahme davon machen nur die Frau des Pilatus und die Magd, die in Petrus einen Jünger Christi erkennt. Offenbar konnte sich unser Künstler nicht dazu entschließen, diese weiblichen Profanfiguren in das ehrwürdige Idealgewand der heiligen Historie zu stecken, und so griff er zur Charakterisierung dieser Frauen in das tägliche Leben, ließ sie auftreten in der Tracht seiner Zeit, d. h. im venezianischen Kostüm aus der Mitte des Cinquecento.







Byzantinisch-venezianisches Hausaltärchen
Mittelbild, 50 : 34 cm einschl. Rahmen



Außenseite des Flügels
39 : 28 cm



Innenseite des Flügels
39 : 28 cm

Rudolf Kautzsch

Die Heracliusbilder zu Frau-Rombach in Oberhessen

Die Herakliusbilder zu Frau-Rombach in Oberhessen

Von Rudolf Kautzsch in Darmstadt

Im dritten Jahrgang (1901) der Zeitschrift »Die Denkmalpflege« war auf Seite 96 von »Wandmalereien aus der romanischen oder der Übergangszeit« zu lesen, die sich in der Kirche von Frau-Rombach in Oberhessen gefunden haben. Als diese vorläufige Notiz veröffentlicht wurde, ließ sich die Eigenart des neuen Fundes noch nicht vollkommen überblicken. Heute aber dürfen wir sagen: jener erste Hinweis hat wenigstens damit vollkommen recht behalten, daß wir es in Frau-Rombach mit einer der reizvollsten Bilderfolgen aus dem späteren Mittelalter überhaupt zu tun haben. Ich will versuchen, die Bedeutung der Bilder im folgenden etwas ausführlicher darzulegen.

Frau-Rombach ist ein kleines Filialdorf der Pfarrei Hutzdorf unweit der Fulda, bei Schlitz in Oberhessen. Es ist ein alter Ort: schon um die Mitte des 9. Jahrhunderts wird er genannt. Er gehörte der Abtei Fulda, von Fulda nahmen ihn später die Grafen von Schlitz zu Lehen, und mit deren Besitz kam er 1806 an Hessen.

Frau-Rombach besitzt heute noch eine kleine romanische Kirche mit spätgotischem Chor und einem noch späteren hohen Dach. Das breite, einschiffige Langhaus ist aus Bruchsteinen in recht solider Technik aufgeführt, zeigt aber außer dem einfachen Schmuck an einem größeren westlichen und einem kleineren südlichen Portal keinerlei Kunstform. Es stammt aus dem 13. Jahrhundert. Der Chor wurde um 1500 gebaut: ein vierseitiger Raum mit schönem Sterngewölbe. Dabei hat man in den großen romanischen Triumphbogen einen kleineren Spitzbogen so hineingesetzt, daß die Öffnung unten um etwa anderthalb Meter schmäler wurde. Die Kämpfer des romanischen Bogens stecken beiderseits noch in der Mauer, auch der Bogen selber ist in der Wand noch zu sehen. Die Fenster sind ebenfalls nicht unverändert geblieben. Ursprünglich besaß die Kirche allem Anschein nach nur ganz kleine rundbogig geschlossene Lichtöffnungen und zwar zwei an der Nord-, drei an der Südseite. In gotischer Zeit wurde dann zunächst an der Nordwand ein Fenster eingebrochen: es ist dasselbe, das unsere Tafel links zeigt. Später vergrößerte man die drei Fenster der Südseite, endlich setzte man auch an die Stelle der zwei kleinen romanischen Nordfenster große rundbogig geschlossene Öffnungen, deren Scheitel bis an die flache Decke der Kirche reicht. Das geschah wohl erst im 18. Jahrhundert und zwar im Zusammenhang mit dem Emporeneinbau: man wollte den Emporen Licht zuführen. Diese Emporen nahmen drei Seiten der Kirche zum größeren Teile ein. Schließlich trat an die Stelle der alten Balkendecke, vermutlich eben um die Zeit der zuletzt erwähnten Veränderungen, eine einfache Putzdecke.

Nun zeigten sich in unseren Tagen allerlei Schäden. Die Nordwand mußte gegen

Bodenfeuchtigkeit geschützt, die schadhafte Putzdecke durch eine Holzdecke ersetzt, das Dach ausgebessert werden. Dabei wurde auch die nördliche Empore verkürzt.

Dies geschah aus einem besonderen Grunde. Es hatten sich nämlich an der Nordwand der Kirche, der Triumphbogenseite zunächst, Spuren von Wandmalereien gezeigt. Jetzt konnten diese ganz freigelegt werden. Diese Arbeit führte der Mainzer Architekt und Maler Professor Bronner aus, der auch zuerst das Vorhandensein älterer Wandmalereien festgestellt hatte. Beim Aufdecken der Bilder beschränkte er sich darauf, die Farbe da, wo sie nach dem Entfernen des Putzes verwischbar war, durch Aufblasen einer Duramyllösung mittels des Zerstäubers zu fixieren. Sonst ist an den Malereien nichts geschehen.

Zutage kam ein zusammenhängender Bilderkreis, der einst von der nördlichen Langhauswand den östlichen Teil (wenigstens rund 5 m), weiter die Triumphbogenwand und von der südlichen Langhauswand noch das angrenzende Stück (etwa 2 m) in drei Streifen überkleidete. Horizontal waren die Bilderstreifen durch Ornamentbänder voneinander geschieden. Ebenso schloß der ganze Schmuck oben und unten je mit einem Ornamentband ab. Unterhalb der Bilder waren die Wände mit einem Teppichmuster bemalt, 1,40 m hoch. Die Bilderstreifen messen durchschnittlich etwa 1 m, die Ornamentbänder 0,25 m in der Höhe, so daß die Bilderzone rund 4 m, etwas weniger als 4/5 der Gesamthöhe des ganzen Kircheninnern (5,40 m) einnimmt. Erhalten sind von diesem reichen Schuck etwa 5/9, also genug, um eine deutliche Vorstellung von seiner Art zu gewinnen.

Die technische Ausführung der Malereien ist diese: auf das Bruchsteinmauerwerk ist zunächst ein recht gleichmäßiger Kalkmörtelputz gebracht. Der Sand darin ist sehr fein, die Farbe hellgelblich. Dieser Putz liegt aber nicht in einer ebenen Fläche auf, zeigt vielmehr große Beulen und wieder flache Vertiefungen. Auf dem Putz findet sich ein dünner gelblicher Kalkanstrich, der sofort als Malgrund gedient hat; auf ihm stehen die Farben. Diese sind auf den trockenen Putz aufgetragen: nur mit dem Kalkanstrich sind sie einigermaßen fest verbunden; aber auch ihn haben sie mindestens nicht überall ganz durchtränkt. Ich vermag danach nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob der Kalkanstrich noch feucht war, als die eigentliche Malerei begann. Diese zeigt folgende Farben: ein ins Graue spielendes Blau (vor allem für alle Gründe), Rot (Kontur und Innenzeichnung, aber auch ganze Flächen), Schwarz (Kontur und Innenzeichnung), Grau, Gelb, Weiß.

Diese wenigen Farben kommen in verschiedenen Graden der Sättigung, d. h. auch mehr oder weniger verdünnt, vor. Dagegen scheinen Mischungen zu fehlen; Herr Maler Velte, der im Auftrag der Großh. Hess. Regierung sehr sorgfältige Pausen an Ort und Stelle genommen hat, glaubte allerdings zu erkennen, daß z. B. die Sterne in den Bildern Nr. 15 und 16 mit einem deckenden hellen Grau gemalt sind, das durch Zusatz von Weiß zu Schwarz erzielt wurde. Grün habe ich nirgends wahrgenommen.

Die Zeichnung ist — übrigens wenigstens teilweise über einer skizzierenden Vorzeichnung in Schwarz — teils in Rot, teils in Schwarz mit dem Pinsel frei hingesetzt. Im übrigen sind dann die Farben einfach flächig aufgetragen, die Lichter vielfach aus-

gespart. Eigentliche Modellierung findet sich nicht. Die Gründe scheinen überall blau gewesen zu sein.

Bemühen wir uns nun zunächst um die Deutung der Bilder. Der erste, der den richtigen Weg zu einer befriedigenden Erklärung wies, war Prof. Dr. G. Richter in Fulda. Er hat zuerst in dem Helden unserer Bilder den Wunderknaben und nachmaligen Kaiser, den Wiedereroberer des heiligen Kreuzes Heraklius erkannt.

Die Geschichte des Heraklius aber ist diese: Zu der Zeit, als Kaiser Focas kräftig das Reich regierte, da lebte in Rom ein reicher Kaufmann namens Myriados fromm und den Armen wohltätig mit Cassinia, seinem Weibe. Die beiden hatten in siebenjähriger Ehe kein Kind, obzwar sie nicht aufhörten, Gott um einen Sohn zu bitten. Endlich aber ward ihr Gebet erhört: ein Engel kam zu Cassinia bei Nacht und verkündete ihr Gottes Gnade. Und sie ward schwanger und gebar einen Sohn, der in der Taufe den Namen Eraclius erhielt.

Nun begab es sich eines Tages, als der kleine Eraclius in seiner Wiege lag und schlief, daß ein versiegelter Brief auf das Kind herabfiel. Die Mutter erschrak, nahm aber den Brief und las die Aufschrift. Da war geschrieben, sie solle das Kind sorgsam hüten und wohl unterrichten, daß es lesen lerne, dann solle sie ihm den Brief geben.

Die Mutter befolgte das alles treulich, und als der Knabe heranwuchs, brachte sie ihn in die Schule und er lernte erstaunlich rasch, so daß er alle Genossen überflügelte. Und da er nun lesen konnte, führte ihn Cassinia eines Tages in das Münster. Vor dem Altar umarmte sie ihn und gab ihm den Brief. Er erbrach ihn und las voll Staunen, Dank und Seligkeit, daß ihm Gott drei Gaben verliehen: aller Steine Natur und Kräfte, aller Rosse Anlagen und Eigenschaften, aller Frauen Art und geheimste Gedanken vermöge er zu durchschauen. Des wurden Eraclius und Cassinia sehr froh.

Danach kam es, daß Myriados starb. Und ob er gleich ein gottesfürchtiger Mann gewesen war, bangte Cassinia doch um seine Seele. So verkaufte sie denn all ihr und ihres Kindes Gut und Erbe und gab's den Armen, sie selbst aber lebte mit Eraclius kümmerlich von ihrer Hände Arbeit.

Die Römer hatten aber den Brauch, daß der, dem seine Armut allzu drückend ward, seine Kinder verkaufen durfte. Als nun Cassinia sah, wie ihr lieber Sohn bei dem jämmerlichen Leben litt, da brachte sie den Gedanken vor, ob ihm nicht besser wäre, wenn er sich von ihr an einen reichen Mann verkaufen ließe. Eraclius war ein gehorsamer Sohn, er stimmte also freudig zu; doch verlangte er, daß sie ihn nicht billiger als um 1000 Byzantiner feilbieten dürfe.

So zogen sie denn des andern Tages zu Markte. Allein um des hohen Preises willen wurden sie von den Leuten verlacht. Auch der Truchseß des Kaisers kam über den Markt, ward auf den schönen Sklaven aufmerksam und fragte nach dem Preise; als er ihn aber vernahm, wandte er sich unmutig zum Gehen. Da sprach Eraclius zu ihm: »Wüßtet Ihr, was ich vermag, Ihr wäret glücklich, mich zu besitzen.« Nun forschte der Truchseß weiter nach, und Eraclius entdeckte ihm seine Gaben. Darüber erstaunte der Mann sehr. Doch beschloß er, einen Versuch zu machen und zahlte die große Summe. So kam Eraclius an des Kaisers Hof, Cassinia aber ging ins Kloster.

Der Kaiser ließ den Knaben vor sich bringen, und als er alles ausführlich von ihm vernommen, beschloß er, ihn auf die Probe zu stellen. Also entbot er den Römern, sie sollen auf den vierten Tag alle ihre kostbaren Steine auf den Markt zusammenbringen, damit er den besten unter ihnen erwählen und kaufen könne.

So geschah es denn. Und Eraclius ging zum Markt und schritt langsam an den Tafeln, auf denen die Steine ausgelegt waren, hin und wieder. Aber keiner unter allen den Edelsteinen wollte ihm gefallen. Endlich fand er ganz in der Ecke des Marktes einen armen Mann, der hatte einen Stein feil, wie man ihn auf dem Felde aufhebt. Eraclius redete ihn also an: »Alter, ist der Stein da dein?« »Ja, Herr, er ist mein.« »So verkaufe mir ihn, wie es recht ist.« Der Arme erschrak förmlich und sagte zögernd: »Junker, das ist Euer Spott!« »Nein, wahrhaftig, es ist mein Ernst,« erwiderte Eraclius. Der Alte meinte: »So gebt mir denn dafür, was er Euch wert ist – oder wollt ihr ihn umsonst haben?« »Du verstehst dich schlecht auf deinen Handel,« sprach Eraclius; »wenn du wüßtest, was ich weiß, würdest du wohl zehn Mark für den Stein fordern.« Als der Arme das hörte, glaubte er sich erst recht verhöhnt und wollte nicht mehr so recht etwas von der Sache wissen. Aber Eraclius bot ihm nun zwanzig Mark und als der Arme darauf erwiderte, man möge ihn in Ruhe lassen und andere Leute zum besten haben, befahl er, ihm vierzig auszuzahlen. Das erbitterte die Kämmerer, die das schöne Silber hervorholen mußten, gar sehr, und sie verklagten den Eraclius beim Kaiser als Betrüger.

Auch der Kaiser wunderte sich nicht wenig und begehrte nun die Kräfte des unscheinbaren Steines bewährt zu sehen. Da ließ sich Eraclius einen schweren Stein an den Leib binden, und so mußten ihn die Hofleute mittels eines langen Seils in den Tiber hinablassen. Da lag er geraume Zeit als ob er schliefe. Wie er aber wieder emporgezogen ward, da war er heil und gesund, nur seine Kleider schienen ein wenig naß.

Aber das war noch nicht genug: jetzt wurde ein großes Feuer angezündet, und Eraclius ging furchtlos mitten hinein. Als er aber einige Zeit darin verweilt hatte, kam er unversengt wieder heraus. Da erschrak alles Volk, nur die Höflinge murmelten, er sei mit dem Teufel im Bunde.

Als Eraclius das hörte, bat er den Kaiser, selber die Probe zu machen, und siehe da, auch der Kaiser ging ohne Schaden durch das Feuer, da er den Wunderstein in der Hand trug. Auch das aber überzeugte die Zweifler noch nicht, und nun ließ Eraclius einen alten Hofmann vier Schläge mit dem Schwert auf sein Haupt tun: die prallten ab, als ob der Stahl ein Strohhalm wäre. Da mußte das Gerede endlich verstummen, und Eraclius war wohlgelitten bei Hofe.

Doch man ließ ihm keine Ruhe: er sollte auch die anderen Gaben zeigen, deren er sich gerühmt. Wieder gingen Briefe in das Land, wer immer ein Roß feil habe, solle es nach Rom zum Markt bringen. Das geschah. Und so wiederholte sich das Spiel. So viele stolze Renner auch da waren, Eraclius wählte ein Fohlen, mager und rauh, das ein Bauer am Seil herbeigeführt hatte. Der Bauer, der sich auf sein Geschäft verstand und sein Pferd gewaltig lobte, ob er gleich ein schlechtes Gewissen dabei hatte,

wollte dritthalbe Mark haben. Eraclius bot ihm aber dreißig und ließ ihm endlich sechzig geben, als jener sich erkannt und verspottet wähnte. Da erhob sich denn das Gemurmel bei Hofe von neuem. Eraclius aber sprach vor dem Kaiser: »Wartet nur ein Jahr mit dem Tier, so werdet Ihr erfahren, daß es ein besseres oder schnelleres Roß nie gab noch je geben wird, dafür setze ich mein Haupt zum Pfande. Wollt Ihr es aber auf der Stelle versuchen, so wählt die drei besten Pferde im Stall, das Fohlen wird sie schlagen. Nur freilich, es wird ihm ans Leben gehen, denn heute ist es noch zu jung.« Der Kaiser aber wollte nicht warten. Und so veranstaltete man denn einen Wettlauf gegen Mont' Alban. Alles kam, wie es Eraclius vorausgesagt hatte: das Fohlen ließ die drei schnellsten Renner scheinbar mühelos hinter sich. Allein dann brach es zusammen: das Mark war ihm aus den Knochen in die Haut getreten, und es mußte getötet werden.

Des Eraclius Ansehen stieg damit noch höher. Und so kam endlich der Tag, da der Kaiser auch eine Probe seiner dritten Kunst zu sehen verlangte. Er war noch jung und unvermählt: Eraclius sollte ihm jetzt die Braut wählen.

Es wurden Boten ausgesandt mit Briefen an alle Fürsten, die des Reichs Lehen trugen, sie sollen zu Hofe kommen, und wer irgend eine schöne Tochter, Schwester oder Nichte habe, die solle er mitbringen: der Kaiser wolle Brautschau halten. Ihr könnt euch denken, welchen Widerhall der Ruf fand. Von allen Enden kamen sie, zu Roß und zu Wagen, mit den Jungfrauen, herrlich angetan. Auf einer großen Wiese vor der Stadt ward Halt gemacht, Zelte wurden aufgeschlagen, und so harrte man der Dinge, die da kommen sollten. Der Kaiser ritt noch desselben Tages hinaus und begrüßte die Gäste freundlich, die Wahl aber kündete er auf den nächsten Morgen an. Da hat manche stolze Jungfrau kein Auge zugetan: es war ihnen nicht zum allerbesten zumute.

Am Morgen aber schmückten sie sich fürstlich und dann kam Eraclius. Er sah sie alle, verweilte hie und da, aber keine wollte ihm gefallen: die war eitel und habsüchtig, die hatte gar einen heimlichen Liebhaber. Alle durchschaute er und keine hielt der Prüfung stand, so ließ er sie alle wieder heimziehen.

Betrübt ritt er nach der Stadt zurück. Da sah er ein wunderschönes Mädchen, das eilends in ein ärmliches Haus trat. Er forschte begierig nach ihrem Namen und Stand bei der Alten, die er vor der Tür des Häuschens fand. Die wollte ihn zuerst abweisen, dann aber stand sie Rede und Antwort: Das Mädchen sei guter Leute Kind, aber ganz ohne Erbe und Anhang.

Eraclius indessen wußte, daß er ein schöneres und tugendhafteres Mädchen niemals finden werde, und so zog er denn frohgemut zum Kaiser und berichtete ihm, was er gefunden. Der Kaiser beschloß, seinem Rate zu folgen und ließ die Jungfrau holen. So kam Athanais zu Hofe. Ihr Anblick aber und ihr Wesen rührte jedermann das Herz, denn Schöneres hatte noch keiner gesehen.

Da bereitete man denn eine gewaltige Hochzeit. Der Papst selbst gab sie zusammen; dreißig Knechte erhielten desselben Tages Ritterschlag und unter ihnen auch Eraclius. Das Getümmel aber währte bis in die Nacht.

Hinfort lebte Focas selig mit seinem jungen Weibe und er liebte sie über die Maßen.

Da geschah es aber, daß sich der Herr zu Raben wider das Reich erhob und Focas zu Felde ziehen mußte. Das war ihm sehr schwer, denn er mochte sich nicht von der Kaiserin trennen. Aber es mußte sein, und so ließ er denn eines Abends den Eraclius holen, sich mit ihm zu beraten. In seinem Herzen hatte er aber bereits einen Vorsatz gefaßt; nur sein Gewissen zu beruhigen, wollte er noch den Eraclius hören. »Freund«, sprach er zu ihm, »ich muß nun ins Feld und die Kaiserin dahinten lassen. Dieweil ich aber weiß, es gibt kein Weib, und wenn es das beste wäre, das das Alleinsein auf die Länge erträgt, so will ich die Kaiserin so verwahren, daß ich unbekümmert ziehen kann. Ich will sie in einen festen Turm bringen, den besten, den ich habe, und vier Ritter und ihre Frauen schwören lassen, daß sie ihrer treulich hüten. So mag mein Fernsein fünf Jahre währen: ich bin ihrer sicher.« Eraclius widerriet: »Herr, das ist nicht wohlgetan«, sprach er, »laßt sie reiten oder gehen, wohin sie will. Sie ist goldtreu: eher täte sie sich ein Leid, als daß sie sich an Euch verginge.« »Eracli, gib dich zufrieden«, antwortete der Kaiser. »Ich lasse sie nicht unbehütet zurück. Wollte ich einem Weibe trauen, wäre ich ein Tor.« Eraclius versuchte noch einmal, ihn umzustimmen: »Wenn eine treu sei, bedürfe es der Hut nicht. Ja, es sei Gefahr, daß solches Mißtrauen die Gute erst schlimm mache. Und wenn sie sündigen wolle, werde auch der Turm sie nicht hindern, ihren bösen Weg zu gehen.« Aber der Kaiser hörte nicht auf ihn. Vielmehr verwahrte er Athanais in dem Turm, er selbst aber zog zu Felde.

Dieweil ihn nun der Kampf um die Stadt Raben länger festhielt, trauerte die Kaiserin sehr in ihrem Turm. Sie sprach zu sich selber: »Womit habe ich diese Schmach verschuldet?! Liebt mich mein Herr nicht mehr, oder hat man mich bei ihm verleumdet?! Wahrhaftig, das ist nun mein Lohn dafür, daß ich auch nie mit einem schlimmen Gedanken Unrecht an ihm getan habe. Wäre ich ein böses Weib, könnte mir's nicht schlechter gehen.« So klagte sie, daß ihre Treue so übel belohnt wäre.

Nun feierten aber die Römer jedes Jahr zu Anfang Mai ein Fest auf einer schönen Wiese. Da gab es allerlei ritterliche Spiele, Musik, Gesang und Tanz und jede Art Lustbarkeit. Dies Fest pflegte der Kaiser zu besuchen. Und da er nun fern war, lud man die Kaiserin geziemend ein. Die zu ihrer Hut gesetzt waren, mochten ihr die kleine Ergötzung wohl gönnen. Und so ritt sie denn, von ihren Kämmerern umgeben, zum Feste.

Da geschah es, daß sie einen edlen Jüngling ersah — er hieß Parides —, den schönsten und tüchtigsten unter allen, die auf dem Platze waren. Und ob sie gleich ihr Herz schalt und sich heftig dawidersetzte, sie ward so völlig in Liebe zu ihm entzündet, daß sie wie eine Kranke heimwärts ritt. In ihren Kleidern warf sie sich aufs Bett und wußte von nichts anderem, denn allein von ihrer Leidenschaft.

Aber auch Parides hatte die Kaiserin gesehen und auch ihn hatte die Liebe überwältigt. Und das umso völliger, als er bis auf diesen Tag noch nichts von dem süßen Gift gewußt hatte. Nun aber lag er zu Hause auf dem Erdboden in seiner Kammer und betrug sich gar jämmerlich. Seine Mutter erschrak und sandte nach einem alten Weibe, die hieß Morphea. Diese Alte verstand sich wohl auf aller Art Krankheit so gut wie der beste Arzt. Sie wußte aber auch sonst noch manches, was nicht in Büchern ge-

schrieben steht. Die kam also, ward wohl empfangen und zu dem Kranken geleitet. Sie fragte ihn aus, fühlte auch seinen Herzschlag und sah bald, daß ihn kein Fieber und keine Sucht plagte. Da bat sie die Mutter und das Gesinde, eine Weile aus der Tür zu gehen. Und als sie nun mit dem Jüngling allein war, da sagte sie ihm bald auf den Kopf zu, er habe eine Frau oder Jungfrau gesehen, nach der verzehre er sich. Das konnte er nun nicht abstreiten, wollte aber nicht bekennen, wer es sei. Die Alte wußte ihn indessen zu nehmen: »In Rom ist kein Weib,« sprach sie, »die vor mir sicher wäre: ich lege sie in deine Arme und wenn es die Kaiserin selber wäre.« Parides erschrak der vermessenen Rede, dann aber kehrte er sich gegen die Wand und weinte bitterlich. Und er leugnete nicht länger und sprach: »Ja, es ist die Kaiserin, die reine Blume Athanais. Was mir auch geschehen möge, du hast sie genannt, sie ist es.« Die Alte sprach ihm zu, lobte seine Wahl über die Maßen und verhieß Hilfe. Und wirklich ging sie am nächsten Morgen zu dem Turm, in dem die Kaiserin lag. Sie gab vor, ihrer Herrin einen Korb Kirschen zu bringen. So ward sie eingelassen und kam zu Athanais. Alsbald erkundete sie auch, wie es um die Kaiserin stehe. Und indem sie ihr allerlei guten Rat gab, wie sie ihrer Krankheit Herr werden könne — das tat sie laut, so daß die Kämmerer keinen Argwohn faßten —, raunte sie ihr zwischendurch zu, sie wisse wohl, was ihr fehle, und da sei ein Jüngling, dem es ähnlich ergehe, der sei seit dem gestrigen Feste liebeskrank und verzehre sich vor Sehnsucht. Die Kaiserin mochte ahnen, daß diese Geschichte sie mehr angehe, als Morphea verriet. So fragte sie denn scheinbar gleichgültig: »Und wer ist das?« »Parides heißt er und ist ein Knabe, so recht für die Liebe geschaffen,« sagte die Alte. »Kennst du die, nach der er sich sehnt; ist sie seiner Liebe wert?« forschte Athanais weiter. »Ja, weiß Gott,« sprach Morphea. »So nenne mir sie, geschwind,« flüsterte die Kaiserin heftig. »Ihr seid es selber, Herrin!« »Das lügst du, Mutter!« brachte die Kaiserin mühsam hervor. Aber Morphea verschwur sich und beteuerte, wie sie ihrer Sache ganz gewiß sei. Das ging der Kaiserin ins Herz. Aber sie bezwang sich, ließ die Hüter ihre Erregung nicht merken und trug der Alten heimlich auf, dem Parides von ihrer Liebe und ihrem Kummer zu sagen. Damit schickte sich Morphea an zu gehen. Die Kämmerer aber, die froh waren, daß sich eine kundige Hand ihrer kranken Herrin annehme, hießen sie wieder kommen.

Daß ich's kurz mache: Morphea war nun Bote zwischen den Liebenden hin und her. Und endlich entwarfen sie einen Plan und brachten ihn auch folgenderweise zur Ausführung. Am achten Tage ritt die Kaiserin abermals zum Feste. Ihr Weg führte sie an dem Hause der Morphea vorüber. Und als sie dahin kam, ließ sie ihr Pferd straucheln und sich selbst flugs herabgleiten, gerade in eine große Lache schmutzigen Wassers hinein. Alsbald schrie sie laut, sie habe sich die Hüfte und den Rücken verrenkt, und sie müsse umkommen vor Kälte und Nässe. Indes die Kämmerer noch voll Schreck und Sorge dastanden und keiner wußte, was beginnen, kam Morphea aus ihrem Hause, tat gar gefährlich und schalt dazwischen, daß keiner zugreife. Und dann ließ sie die Kaiserin in ihr Haus ans Feuer tragen, und die Kaiserin bat die ihren alle hinauszugehen, sie müsse sich umkleiden, und man solle ihr frisches Gewand holen lassen.

Morphea hatte aber den Parides in ihrem Hause verborgen. Und als nun die Kämmerer hinaus waren und draußen die Tür hüteten, indessen andere nach sauberen Kleidern gingen, da vereinigte Morphea drinnen die Liebenden.

Sie haben eine kurze selige Stunde miteinander zugebracht; dann gingen sie auseinander, und keiner am Hofe ward des gewahr, was geschehen war.

Nach einer Weile kehrte der Kaiser nach Rom zurück, und mit ihm Eraclius. Als dieser aber zum Turm ging und der Kaiserin ansichtig ward, da kehrte er sich ab und grüßte sie nicht, denn er durchschaute sie alsbald. Er ging voll Trauer zum Kaiser, und offenbarte ihm, daß Athanais ihm die Treue nicht bewahrt habe, und bat ihn, sie selber zu vernehmen. Da ließ der Kaiser die Kaiserin holen und fuhr sie hart an. Und sie leugnete nicht, wollte aber den Parides nicht nennen: sie begehre allein den Tod, den sie verdient habe. Endlich aber mußte sie doch gestehen, mit wem sie zu tun gehabt, und der Kaiser befahl in hellem Zorn, die beiden zum Scheiterhaufen zu führen.

Da trat Eraclius vor und sprach: »Herr, wollt Ihr meinen Rat noch einmal hören?« Der Kaiser antwortete: »Ich beklage heute, daß ich deine Warnung in den Wind geschlagen. Hätte ich sie gehört, so hätte ich meine Ehre nicht verloren. Aber was soll ich nun tun?!« Eraclius sprach: »Mich deucht, Ihr solltet die beiden am Leben lassen. Ihr wißt, ein Teil ihrer Schuld ist auch die Eure. Wenn es Euren Fürsten gut scheint, laßt den Papst Eure Ehe scheiden. So mögen dann die beiden miteinander in einem bescheidenen Leben Gott dienen, statt daß sie heute Leben und Seligkeit verlieren.« Das dünkte die Fürsten alle wohl gesprochen, und sie baten den Kaiser, er möge dem Eraclius folgen. So geschah es denn auch, und Parides und Athanais lebten fortan zwar arm, doch ehrsam und gottesfürchtig bis an ihr Ende.

Nun kam es, daß Kaiser Focas starb. Da wählte man den Eraclius zum Kaiser und er nahm sich des Reiches kräftig an und regierte mit Gottes Gnade. Er residierte aber meist zu Konstantinopel.

In denselben Zeiten hatte sich ein heidnischer Fürst, König Cosdroas von Persien, erhoben. Der hatte Jerusalem genommen und das heilige Kreuz mit sich weggeführt in sein Land. Daselbst ließ er sich einen künstlichen kostbaren Himmel bauen. An diesem Himmel konnte er Regen und Winde erstehen und Sonne, Mond und Sterne auf- und untergehen lassen. Vor diesem Himmel pflanzte er auch das heilige Kreuz auf, und nun ließ er sich als Gott verehren.

Das war dem Kaiser Eraclius leid und alsbald rüstete er die Heerfahrt wider Cosdroas. Dieser aber sandte seinen Sohn, der hieß auch Cosdroas, mit einem gewaltigen Volk dem Eraclius entgegen. An der Donau trafen Christen und Heiden zusammen und es kam zum Kampf. Eraclius siegte mit den Seinen; um aber weiteres Blutvergießen zu vermeiden, bot er dem jungen Cosdroas einen Zweikampf an. Im ehrlichen Turnier überwand er den Feind, und als der sich weigerte, sich taufen zu lassen und Christ zu werden, da schlug er ihm das Haupt ab. Nun kam er mit dem Heer nach Persia. Er trat vor Cosdroas, der unter seinem Trughimmel saß, und redete ihn also an: »Verfluchter, wie darfst du dich erdreisten, das heilige Kreuz anzutasten und es hierher

zu führen. Das soll dir teuer zu stehen kommen. Wohlan, mach deinen Frieden mit Gott, oder du hast Leben und Seligkeit verwirkt.« Cosdroas fuhr auf, er schwur bei seinem Barte, Eraclius müsse noch desselben Tages hängen. Da erstach ihn der Kaiser und schlug ihm den Kopf ab. Dann brach er den Trughimmel nieder und zog mit seinem Kriegsvolk wieder heim, das heilige Kreuz aber nahm er mit sich.

So kam das siegreiche Heer mit fröhlichem Hörnerklang vor die Tore von Jerusalem. Wie aber der Kaiser hoch zu Roß in Purpur und Sammet da einziehen wollte, siehe da schlossen sich die Flügel der »Schönen Pforte« und ein Engel vom Himmel sprach zu ihm: »Eracli, Freund, halt an! Wo Gottes Sohn als armer Mensch auf einem Esel eingezogen ist, da willst du in deiner Hoffart also einreiten?! Wer glaubst du denn, daß du bist?! Wärest du wahrhaft weise, du hättest das Kreuz in Demut und Andacht gebracht!« Als er so gesprochen, verschwand der Engel. Das ging Eraclius zu Herzen. Er stieg schweigend vom Pferde, legte sein Prachtgewand ab und ein Büßerkleid an. Und unter Tränen nahm er das Kreuz auf die Schulter. Da tat sich das Tor wieder auf, und mit Loben und Danken trug er es nun mit allem Volk herein.

Was Eraclius ferner an Gutem und Schlimmem erlebte, das wäre zu weitläufig hier zu berichten. Genug, er starb endlich einen seligen Tod und ward zu Konstantinopel begraben.

Was ich hier erzählt habe, ist in Kürze der Inhalt eines deutschen Gedichts vom Anfang des 13. Jahrhunderts, des »Eraclius«.[1]) Es ist ein Werk, das in der Geschichte der deutschen Literatur als höfisches Epos aufgeführt wird. Aber so gewiß auch sein Verfasser in den Bahnen Heinrichs von Veldeke wandelt, man hat doch mit Recht wiederholt betont, wie volkstümlich seine Darstellungsweise und seine Sprache sind, weit volkstümlicher als der Stil der oberrheinischen und alemannischen Dichter seiner Zeit, wie Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg. In der Einleitung des Gedichts nennt er sich selbst: Meister Otte und bezeichnet sich als gelêrten mann. Nach seinen besonderen Interessen und Kenntnissen darf man etwa einen Weltgeistlichen oder einen Kanzleibeamten in ihm sehen.

Und nun trifft es sich, daß wir die Heimat dieses Dichters auf Grund gewisser Eigentümlichkeiten der Mundart, die sich in den Reimen geltend machen, in Oberhessen suchen dürfen. Für Oberhessen hatte sich schon der letzte Herausgeber des Gedichts, Gräf, erklärt, dem Herzfeld[2]) auf Grund eigener Untersuchung mit neuen Gründen zustimmte. Bedenken erhoben allerdings Eduard Schröder[3]) und Philipp Strauch[4]). Allein wenigstens Schröder ist geneigt, seinen Einspruch wesentlich einzuschränken, nachdem z. B. auch Zwierzina in seinen mittelhochdeutschen Studien[5]) den Eraclius mit hessisch=thüringischen Denkmälern zusammengestellt hat. Schröder findet nur im Wortschatz des Meister Otte noch Elemente, die ihn bedenklich machen: manches ist da wohl sonst noch in fränkisch=bayerischen, aber nicht in hessischen Dichtungen nachzuweisen. Immerhin würde sich das nach seiner Ansicht auch so erklären lassen: der Dichter des Eraclius war ein Hesse, der an einem fränkisch=bayerischen Hofe diente. Das würde wiederum gut zu der Vermutung passen, daß wir etwa einen Kanzlei=

beamten in ihm zu suchen haben.[6]) Jedenfalls, bis auf weiteres wird es uns nicht als voreiliger Lokalpatriotismus ausgelegt werden können, wenn wir in Ottes Eraclius ein Werk der oberhessischen Literatur sehen.

Damit haben wir nun vor allem das wichtige Ergebnis gewonnen: der Stoff, die Geschichte vom Wunderknaben und Kaiser Eraclius war in Oberhessen heimisch, war gewiß dort auch verbreitet und beliebt.

Nun ist aber die Frage: hat wirklich der Eraclius Ottes dem Maler in Frau-Rombach vorgelegen? Wir müssen uns vorerst Folgendes vergegenwärtigen: Meister Otte hat die Geschichte vom Eraclius natürlich nicht frei erfunden. Vielmehr hat er für sein Gedicht ein französisches Epos zur Grundlage genommen, wie ja auch seine Zeitgenossen Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg von französischen Dichtern ihre Stoffe empfingen. Und — wie das für das Mittelalter selbstverständlich ist — auch der französische Eracle hat wieder seine Vorläufer. Wenn aber der Stoff so viel älter ist, ergibt sich sofort die Möglichkeit, daß er auch von anderen, als von unserem hessischen Dichter behandelt worden sein kann. Wir müssen also zunächst der Geschichte der Eracliuslegende noch weiter nachgehen, um einmal ihre Bestandteile, dann aber auch ihre verschiedenen Fassungen kennen zu lernen. Danach erst kann sich fragen, welche dieser Fassungen in Frau-Rombach benutzt wurde.

Überdies dürfte noch ein anderer Umstand die weitere Abschweifung rechtfertigen. Auch das Verständnis des Bilderkreises selbst kann aus einer genaueren Vertiefung in das Werden seines Gegenstandes nur Gewinn ziehen.

Da ist also zunächst die geschichtliche Grundlage der Dichtung. Sie gibt folgende feste Punkte: Unter dem Rhomäer Mauritius wurde von dem meuternden Heere im Avarenkrieg ein Offizier Phocas zum Führer gemacht. Er zieht gegen Konstantinopel, beseitigt den Kaiser und setzt sich selbst die Krone auf im Jahre 602. Nun erhoben sich die kaum beschwichtigten Perser von neuem. Chosroës nimmt Mesopotamien, Kleinasien fast ganz, bedroht Syrien, ja den Bosporus. In Konstantinopel wird man unruhig. Der Senat tritt hinter dem Rücken des Usurpators in Verbindung mit dem Statthalter von Afrika, dem verdienten General Heraklius. Der greift ein. Ein Landheer geht über Ägypten und Syrien vor, eine Flotte direkt nach Konstantinopel, diese unter dem Befehl eines Sohnes des afrikanischen Exarchen, des jüngeren Heraklius. In einer Seeschlacht vor Konstantinopel siegt der junge Feldherr, Phocas wird der Volkswut preisgegeben, Heraklius (der Sohn) wird Kaiser 610.

Unterdessen waren auch Syrien und Palästina an die Perser verloren gegangen. Chosroës hatte Jerusalem genommen, geplündert, den Patriarchen und — was dem Empfinden der Zeitgenossen das Unerträglichste war — auch das heilige Kreuz Christi, das nach der Legende Helena, Kaiser Konstantins Mutter, einst gefunden und auf Golgatha aufgestellt hatte, mit sich fortgeschleppt 614.

Heraklius mußte diese Schmach sühnen. In einem äußerst kühnen Vorstoß gelangt er bis vor die persische Residenz Dastadscherd. Chosroës fällt in einer Palastrevolution dem eigenen Sohne Siroës zum Opfer. Und dieser beeilt sich, Frieden zu schließen.

im Triumph bringt Heraklius den Patriarchen und das heilige Kreuz nach Jerusalem zurück, wo es zum zweiten Male aufgerichtet wird 629. Die Kirche feiert zum Andenken an dies Ereignis das Fest der Kreuzerhöhung (exaltatio sanctae crucis) am 14. September.

Wie ersichtlich ist, schließt sich der zweite Teil unserer Eracliusgeschichte (vom Tode des Phocas an) ziemlich treu der geschichtlichen Überlieferung[7]) an. Aber auch für den ersten Teil hat man nach historischen Parallelen gesucht. Namentlich Maßmann glaubte mit wohl zu rasch erregter Phantasie in gewissen Zügen, die schon früh bestimmten Gestalten aus dem Kreise der byzantinischen Herrscher nacherzählt wurden, Analogien zu Einzelheiten unserer Eracliuslegende zu finden.[8]) So erinnerte er an das Leben der schönen Athenais-Eudokia, wie es die byzantinische Historie gestaltet hat. Auch diese Athenais wird, obwohl ein armes Mädchen, bei der Brautwahl des Kaisers den vornehmen Töchtern des Landes vorgezogen. Auch sie kommt, hier nun freilich ganz unschuldig, in den Verdacht der Untreue usw. Wichtiger als solche geschichtliche Parallelen ist die Tatsache, daß unser Gedicht deutlich im ganzen wie im einzelnen die griechische Grundlage verrät. Zunächst sind alle Namen griechisch, dann ist die Geschichte von dem Wundermann mit den drei Gaben in der byzantinischen Literatur nachweisbar: in byzantinischen Erzählungen begegnet ein weiser Greis, der sich in der Not von seinen Kindern verkaufen läßt und sich dann am Königshof durch seine wunderbare Einsicht in aller Steine, Rosse und Frauen Art, Tugend und Untugend hervortut.[9]) Mag immerhin der Kern des Märchens noch weiter aus dem Orient stammen — und das ist höchst wahrscheinlich der Fall —, daß die Geschichte von den drei Gaben in griechischer Fassung vorhanden war, ist damit bewiesen.

Wir haben aber dafür auch noch ein anderes, freilich indirektes Zeugnis. A. Wesselofsky hat in dem oben genannten Aufsatz[9]) in russischen Liedern und Märchen einen Kern nachgewiesen, der große Ähnlichkeit mit der Jugendgeschichte des Heraklius hat. Es sind die Lieder und Erzählungen von Iwan, dem Kaufmannssohne. Ich stelle die verwandten Züge zusammen: Iwan wird seinen Eltern nach langer unfruchtbarer Ehe geboren, er wird nach dem Tod des Vaters von seiner Mutter verkauft, wobei er selbst die Forderung der Mutter verdoppelt und 1000 Rubel für sich verlangt. Am Hofe des Fürsten Wladimir besiegt er mit einem struppigen Fohlen, das er einem Bauern ohne zu handeln abgekauft hat, die edelsten Hengste im Wettlauf. Er zeigt dem Fürsten das schönste Mädchen, das jener freit. Die Fürstin wird dem Gemahl später untreu. Man darf sagen, der verwandten Züge sind so viele und sie sind so nahe verwandt, daß diese russischen Lieder und Geschichten mit unserem Eracliusgedicht so oder so auf dieselbe Grundlage zurückgehen müssen: Diese Grundlage kann nur ein byzantinisches Märchen von den drei Gaben gewesen sein.

Die Novelle von der Athanais fehlt freilich im Kranz der Geschichten vom Kaufmannssohne Iwan. Allein wie griechisch sie ist, das lehrt ein Blick auf die Ausführungen Rohdes[10]) über die typischen Elemente im hellenistischen Roman: Die Einkleidung unserer Liebesgeschichte ist ausgesprochen griechisch. Und höchst feinsinnig hat Rohde

gezeigt, wie diese immer wiederkehrenden Züge: daß sich die Hauptpersonen bei einem Feste zum ersten Male sehen, daß der Jüngling bis dahin noch unberührt von der Liebe ist, daß die Liebe plötzlich in beiden aufflammt und beide wie eine tödliche Krankheit niederwirft, daß eine erfahrene Alte sich ins Mittel legt, wie dies alles mehr oder minder tief in den gesellschaftlichen Verhältnissen des Hellenentums begründet, aus seiner gesamten Welt- und Lebensbetrachtung heraus wohl verständlich ist. Freilich trägt die Novelle deutlich genug das Gepräge der Spätzeit: »Nicht mehr die mächtige, in ihrer eigenen Kraftfülle sich genügende Tat, sondern die Leidenschaft ist die Hauptangelegenheit des Daseins«. Aber noch liegt das Abendrot der scheidenden Antike auf den Menschen und ihrem Tun, ein Hauch sinnlicher Schönheit und maßvoller Weisheit.

Das waren die Bestandteile, die, vielleicht schon zu einem Ganzen verschmolzen, nun einem französischen Dichter Walter von Arras [11]) bekannt wurden. Walter von Arras ist ein angesehener, literarisch nicht unerheblicher Dichter, der wohl mit Recht selbst einem Crestien von Troyes an die Seite gestellt werden kann.

Um 1164 verfaßte er sein Erstlingswerk, eben den Eracle, ein Epos von 6593 Versen, das den griechischen Stoff mit der schon länger im Abendlande bekannten Geschichte von der Wiederbringung des Kreuzes verbunden zeigt. So legt sich nun über den alten Kern eine neue, die mittelalterlich christliche, die höfisch-ritterliche Schicht. Der Schauplatz der Geschehnisse ist Rom. Ein Engel verkündet die Geburt des Eraclius. Um des Myriados Seelenheil muß alles, was er hinterlassen hat, den Armen gegeben werden, obwohl er sich selbst schon mit guten Werken einen Namen gemacht hat. Daß dem Knaben ein Brief in die Wiege fällt, ist ein gutes Motiv der Kreuzfahrerzeit. Truchseß, Marschalk, Kämmerer und Schenk spielen eine Rolle. Boten werden gesandt mit Briefen an die Fürsten, die des Reichs Lehen tragen. Beim Maienfest in Rom kommt zum »Springen, Videlen, Herpfen, Singen« noch das »Buhurdieren«. Daß sich die Tore Jerusalems dem Kaiser erst erschließen, nachdem er Pilgergewand angelegt hat, dürfte aus der Erinnerung an Gottfried von Bouillons Einzug in Jerusalem entstanden sein usw. usw.

So waren Ost und West, Antike und Mittelalter beteiligt, das besondere Wesen des französischen Gedichts zu gestalten, das unser Meister Otte zur Vorlage nahm. Er hat sich im ganzen wie im einzelnen ziemlich treu an sein Muster gehalten, daneben aber auch noch andere Quellen benützt, so für den ganzen zweiten Teil seines Epos die Kaiserchronik. [12]) Wie weit er bei alledem selbständig ist, kann ich hier nicht des weiteren ausführen, es ist auch für unsere Betrachtung schließlich ohne Belang. Ich will nur hervorheben, daß ein Vergleich der deutschen und der französischen Dichtung keineswegs zum Nachteil jener ausschlägt. [13]) Otte schildert anschaulicher, motiviert vielfach eingehender, bekundet ein lebhafteres Interesse für das Innenleben seiner Helden und Heldinnen und flicht volkstümliche Züge ein; er stellt Einzelheiten um, kürzt und erweitert stets zugunsten einer klaren, anschaulichen, auch im Psychologischen reichen, von Wiederholungen freien Darstellung.

Neue Begebenheiten hat er aber in das Ganze der Erzählung nicht aufgenommen: im rein Tatsächlichen deckt sich seine Darstellung mit der Gautiers in allen Hauptpunkten.

Für alles Folgende können wir daher auch die Darstellungen Gautiers und Ottes als identisch ansehen. Doch will ich gleich hier einen Punkt hervorheben, auf den wir später zurückkommen werden. Im ganzen zweiten Teil seines Gedichts, in der Geschichte vom Perserkrieg und der Wiederbringung des heiligen Kreuzes, stand Otte der Dichtung Gautiers freier gegenüber. Neben vielen anderen Abweichungen findet sich da auch der folgende, an sich gewiß recht nebensächliche Zug: nach Gautier bringt Eraclius in der Residenz des Cosdroas das heilige Kreuz von dem Trughimmel herunter in den Hof, bevor er den Cosdroas tötet. Otte weiß davon nichts: hier schlägt der Kaiser dem Heiden unter dem Kreuz selbst das Haupt ab. Die Abweichung ist nicht groß, für uns aber nicht ohne Bedeutung, wie wir sehen werden.

Wir haben die Geschichte des Stoffes bis auf Otte verfolgt. Dabei haben wir uns überzeugt, wie verschiedenartig die Teile sind, die in den Dichtungen Gautiers und Ottes vereinigt auftreten. Wir wissen nicht, ob erst Gautier die Vereinigung vollzogen hat; ebensowenig haben wir bisher danach gefragt, ob jene Teile nicht auch unabhängig von den genannten Epen noch sonst verbreitet waren. Wir müssen uns nunmehr danach umschauen, ob der Stoff nicht etwa noch in einer anderen Überlieferung erhalten ist.

Das ist in der Tat der Fall. Die verschiedenen Erzählungen von der Wiedereroberung des heiligen Kreuzes allerdings können wir beiseite lassen. Sie treten stets ohne die Jugendgeschichte des Heraklius auf, beginnen durchweg erst mit seiner Erhebung zum Kaiser. In Frau-Rombach aber ist der ganze Stoff dargestellt, auch die Geschichte von den drei Gaben und die Novelle von der Athanais. Jene Erzählungen, die sich auf den zweiten Teil unserer Geschichte beschränken, kommen also hier nicht in Betracht.[14])

Dagegen gibt es eine andere deutsche Dichtung, die wirklich den ganzen Stoff, sowohl die Jugendgeschichte des Eraclius wie die Erzählung vom Perserkrieg, verarbeitet hat: Jansen Enikels Weltchronik.[15]) Jansen Enikel aus Wien weiß in seiner gereimten, anekdotenreichen Darstellung der Weltgeschichte von Adam bis auf seine Zeit am gegebenen Orte auch von Eraclius zu berichten. Er erzählt den Verkauf des Knaben, sein Erscheinen am Kaiserhof, die Bewährung seiner Gaben, dann die Brautwahl für den Kaiser, die Liebesgeschichte der Kaiserin (auch den Anteil der Alten, hier »Romfea«, kennt er), wie Eraclius Kaiser wird, seinen Feldzug gegen den vermessenen Perserkönig Kosdram. Aber er erzählt alle diese Geschichten in einer von Ottes Darstellung recht erheblich abweichenden Fassung. Hauptsächlich sind es folgende Punkte, in denen Otte und Enikel auseinandergehen: die Geschichte von der Verkündigung und Geburt des Eraclius, die Ankündigung der Gaben durch einen Brief vom Himmel fehlen bei Enikel; nicht die Mutter, sondern »ein Heide« aus fernen Landen verkauft den Knaben; er nennt vor dem Kaiser aller Steine Eigenschaften, unterzieht sich aber keiner Probe; auch das Fohlen wird nicht im Wettlauf geprüft; die Wahl der Braut für den Kaiser geht wesentlich anders als bei Otte vor sich; der Kaiser Focas zieht nicht zu Felde; von einem Turm, in dem die Kaiserin verwahrt würde, weiß Enikel nichts, vielmehr hütet die Schwester des Kaisers dessen Gemahlin; daß der Perserkönig Kosdram das

Kreuz entführt hat, wird nicht erzählt; vom Zweikampf auf der Donaubrücke berichtet Enikel ebenfalls nichts; statt des künstlichen Himmels hat sich Kosdram einen Wunderturm gebaut; die ganze Wiederbringung des heiligen Kreuzes fehlt. Auf Grund dieses Sachverhalts kommt auch der Herausgeber der Weltchronik Enikels, Philipp Strauch, zu dem Schluß [16]: Jansen Enikel folgt einer von Otte unabhängigen Überlieferung, wahrscheinlich mündlichen Berichten.

Danach muß es künftig unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, welcher von beiden Fassungen der Frau-Rombacher Maler sich anschloß. Eine dritte Darstellung des ganzen Stoffes aber gibt es nicht; wenigstens ist bis heute eine dritte nicht nachgewiesen.

Kehren wir nunmehr endlich zu unseren Bildern zurück. Die Frage, die wir eben zuletzt noch aufgeworfen haben, wird gleich durch das erste völlig erhaltene Bild (links oben, Nr. 2) beantwortet: nicht »ein Heide«, sondern eine Frau bietet den Knaben zum Verkauf aus. Prüfen wir rasch die oben erwähnten Einzelheiten, in denen Enikel von Otte abweicht, durch: mindestens eine Probe mit dem Wunderstein ist in Frau-Rombach dargestellt (Nr. 6); den Wettlauf haben wir mit großer Wahrscheinlichkeit in dem Bilde Nr. 5 zu sehen; der Turm erscheint deutlich auf Nr. 10; das Kreuz spielt in den Bildern 15—18 die Hauptrolle. Daß der Maler in Frau-Rombach sich auch in den übrigen oben noch aufgeführten Punkten an Ottes Gedicht hielt, können wir höchst wahrscheinlich nur deshalb nicht beweisen, weil die betreffenden Bilder nicht mehr erhalten sind (s. unten).

Also: nicht Jansen Enikel, sondern Otte ist der Gewährsmann unseres Malers. Alles folgende wird dieses Urteil bestätigen — bis auf einen Punkt. Aber davon weiter unten. Zunächst gilt es den Tatbestand im einzelnen zu prüfen.

Da zeigt sich: jenes erste wohlerhaltene Stück ist nicht immer das erste der ganzen Reihe gewesen. Vielmehr wird sofort deutlich, daß die Bilderreihe, die an der nördlichen Langhauswand der Kirche links oben beginnt, gleich zu Anfang nicht vollständig erhalten ist. Das Bruchstück 1 zeigt einen Knaben, wohl den kleinen Heraklius, nach links gewandt. Es fehlen also die weiteren Teile dieses ersten Bildes und es bleibt ganz unsicher, ob diesem verstümmelten ersten nicht noch weitere Bilder vorangingen. Man könnte daran denken, daß etwa folgende Szenen als besonders wichtig dargestellt gewesen sein müßten: die Botschaft des Engels an Cassinia, (Geburt und Taufe des Heraklius), es fällt dem Kinde ein Brief in die Wiege, die Mutter gibt dem Knaben im Münster vor dem Altar den Brief zu lesen.

Diese zuletzt genannte Szene mag das Bild, von dem nur noch ein Rest erhalten ist, dargestellt haben. Denn nun folgt der Verkauf des jungen Heraklius und zwar in zwei Bildern. Im ersten (2) scheint der Truchseß des Kaisers (rechts) nach dem Preis des Knaben zu fragen. Im zweiten bietet er eine Summe — er hält sie deutlich in der rechten Hand —, indes der kleine Heraklius lebhaft sprechend hinter ihm steht.

Das nächste Bild (4) zeigt, wie Heraklius dem Kaiser vorgestellt wird: der Kaiser ist thronend rechts (auf der Triumphbogenwand) dargestellt, der Truchseß steht mit dem Knaben vor ihm (links). Das Bild greift also von der Langhauswand der Kirche über auf die benachbarte Ostwand.

Verfolgen wir die Bilderreihe an der Triumphbogenwand weiter, so stoßen wir auf eine Darstellung, die nach der Erzählung Ottes an dieser Stelle nicht ohne weiteres zu deuten ist. Folgen müßte eigentlich die Wahl und der Kauf des unscheinbaren Steins auf dem Markt, das Bild zeigt aber neben dem thronenden Kaiser zwei Reiter. Wenn man nun nicht annehmen will, daß das Bild eine ganz nebensächliche Szene schildern sollte, etwa wie der Kaiser den Truchseß und den Heraklius zum Markte nach Rom reiten läßt (bei Otte wird übrigens in diesem Zusammenhang gar nicht geritten), so müssen wir gelten lassen, daß die Erzählung nach dem Eckbild Nr. 4 zunächst im zweiten Bilderstreifen der Nordwand weitergeführt wurde. Hier also, links von Nr. 7, haben wir dann die Wahl und den Kauf des Wundersteins zu suchen.

Da der Vorgang in Ottes Gedicht sehr ausführlich erzählt wird, kann man wohl daran denken, daß seiner Darstellung zwei Bilder gewidmet waren. Sie sind ebenso wie die Darstellungen der Jugend des Heraklius, die einst über ihnen standen, zugrunde gegangen.

Das wohlerhaltene Bild Nr. 7 zeigt, wie Heraklius dem Kaiser den unscheinbaren Kiesel vorweist. Hinter dem Knaben erscheint wieder der Truchseß. Von dem nächsten Bilde rechts ist nur ein ganz kleiner Rest erhalten, deutlich das Hinterbein und der Huf eines Pferdes. Folgen müßte eigentlich die erste Probe des Steines: wie Heraklius mit dem Stein in den Tiber hinabgelassen wird. Das ist unvereinbar. Die Reihenfolge der Bilder deckt sich hier zweifellos nicht mit der Reihenfolge der Begebenheiten. Denn die Darstellung jener ersten Probe ist erhalten, sie findet sich rechts oberhalb des Triumphbogens (Nr. 6). Sie ist also auf jeden Fall aus dem Zusammenhang der Bildererzählung herausgerissen. Ein so recht stichhaltiger Grund für diese Abweichung will mir nicht einfallen. Man könnte daran denken, daß dem Maler für die Darstellung des Heraklius auf dem Tibergrunde das Zwickelfeld besonders geeignet erscheinen mochte. Und da der Zwickel links vom Bogen mit der weiteren links angrenzenden, noch freien Wandfläche zu viel Raum bot, so entschloß er sich kurz, von der Reihenfolge abzuweichen und versetzte den Heraklius im Tiber auf die andere Seite des Bogens. Jedenfalls: die Darstellung dort im Wandzwickel rechts oberhalb des Triumphbogens kann nur bedeuten, wie Heraklius mit einem Mühlstein am Halse auf dem Grunde des Tiber ruht.

Otte erzählt dann weiter die Feuerprobe des Heraklius und des Kaisers, endlich wie der Stein den Heraklius auch gegen Schwertschlag unempfindlich macht. Waren diese Szenen dargestellt, so haben die Bilder im zweiten Bildstreifen der Nord- und Ostwand rechts von 8 gestanden. Hier ist noch Raum für zwei bis drei Bilder.

Leider wurde diese ganze Fläche beim Einbrechen des gotischen Fensters bis auf wenige Reste (8, 9) zerstört. Hier muß aber auch noch die Szene zu sehen gewesen sein, wie Heraklius auf dem Markte das Fohlen ersteht. Wenn wir das Bruchstück Nr. 8 dafür in Anspruch nehmen, haben wir freilich eine neue Verwirrung in der Reihenfolge, wie wir gesehen haben. Denn auf 7 müßten doch erst die zwei anderen Proben des Steins folgen. Aber das Bruchstück ist sonst nicht leicht zu deuten: ganz unverkenn-

bar findet sich links unten der Huf eines Pferdes. Wenn wir also nicht mit sehr nebensächlichen Szenen und dann links mit einem weit größeren Verlust an Bildern rechnen wollen, müssen wir schon die Verschiebung der Reihenfolge auf dieser Seite gelten lassen.

Dann haben wir aber auch in Nr. 5 den Wettlauf vor uns. Man sieht links den Kaiser thronend, wie er den Reitern das Zeichen zum Rennen gibt oder zum Abschied winkt. Rechts sind deutlich ein Hofbeamter, wohl der Truchseß, und Heraklius zu Pferde, dieser auf einem kleinen Tier: es ist das Fohlen. Die Architektur rechts dürfte die Stadt Rom andeuten.

Im untersten, dritten Bildstreifen wird nun die schöne Novelle begonnen haben, die in die Herakliusgeschichte Eingang gefunden hat. Links von Nr. 10 mag der Anfang: die Brautschau, die Entdeckung der Athanais und ihre Erhöhung (die Vermählung mit dem Kaiser) dargestellt gewesen sein. Wieder scheint der Befund die Annahme zu fordern, daß links zwei bis drei Bilder verloren gegangen sind. Das Bruchstück Nr. 10 führt uns schon unmittelbar vor die Verwicklung: man sieht noch Reste von den Köpfen des Kaisers und der Kaiserin – dieser ist an der besonderen Art der Kopfbedeckung kenntlich – und die Bekrönung eines Turms. Es war dies also wohl die Szene, wie Focas seine Gemahlin in den Turm verweist.

Wieder fehlt nun infolge des Fensterdurchbruchs und anderer Zerstörungen alles, was noch diesseits des Bogens einst vorhanden war: mindestens drei Bilder hatten da Raum. Man darf etwa ergänzen: das Maienfest: wie Athanais des Parides ansichtig ward; Morphea bei Parides; Morphea bei der Kaiserin im Turm.

Nun springt die Erzählung über auf die rechte Seite des Triumphbogens, und jetzt hält auch die Bilderreihe das richtige Nacheinander der Begebenheiten fest: Streifen für Streifen folgen die Szenen von links nach rechts aufeinander. Freilich macht die Erklärung des ersten Bildes (wenn wir von dem Zwickelstück Heraklius im Tiber absehen) einige Schwierigkeit. Wir sehen da (Nr. 11) links den Kaiser thronen, offenbar, wie er einige Reiter entläßt. Vorn an der Spitze des Reiterzugs erblicken wir ein herrenloses Pferd, und unter ihm erscheinen Reste einer menschlichen Figur, offenbar einer Frau, die am Boden liegt, aber den Kopf leicht hebt. Wieder rechts ist ein zeltartiges Gebäude, in dessen Öffnung eine Figur sichtbar wird, wie es scheint, eine ärmlich angezogene Frau. Man kann nicht zweifeln, es ist die Szene, wie sich die Kaiserin vom Pferde fallen läßt, indessen Morphea in ihrer Hütte lauert. Aber was soll dabei der thronende Kaiser? Ich muß diese Frage einstweilen unbeantwortet lassen und betone nur wiederholt ausdrücklich, daß erstlich nichts an den Bildern geschehen ist, was etwa einer Retusche gleichkommen könnte, und daß ferner der Befund und die Originalpausen gar keinen Zweifel aufkommen lassen: nur die genannte Szene kann hier dargestellt sein. Alles Entscheidende ist vollkommen deutlich.

Nr. 12 hat dagegen sehr gelitten. Man sieht noch zwei Köpfe und in halber Höhe unter ihnen etwas wie eine große Decke. Meines Erachtens war hier die Liebesszene in der Hütte der Morphea zu sehen.

Vom letzten Bild rechts (Nr. 13) ist wenigstens noch der thronende Kaiser gut erhalten.

Vor ihm (rechts) stand eine weibliche Figur, weiter war noch mindestens eine männliche vorhanden: es ist das Gericht vor dem Kaiser. Und damit erreichte die Focasgeschichte und wohl auch der oberste Bildstreifen sein Ende.

In den beiden unteren ist die Wiedergewinnung des Kreuzes berichtet. Hier ist alles deutlich. Nr. 14 schildert den Zweikampf zwischen Heraklius und dem jungen Kosroes, Nr. 15, wie Heraklius den alten Perserkönig unter seinem Trughimmel zur Rede stellt (die Sterne am Himmel sind deutlich zu sehen), Nr. 16, wie er ihn enthauptet. Unten endlich wird in zwei Bildern die Wiederbringung des Kreuzes erzählt. Vor dem stolzen Sieger, der unter Hörnerklang einziehen will, schließen sich die Tore Jerusalems (Nr. 17). Rechts oben — es ist ganz in der Ecke der Ost- und Südwand, links vom Tor — bemerkt man noch den gezackten Rand der Wolke, aus der der Engel sprach. Endlich: im Pilgergewand trägt Heraklius vor allem Volk das Kreuz durch das offene Tor (Nr. 18).

Ich fasse zusammen: alles, was wir an den Wänden unserer kleinen Kirche in Frau-Rombach dargestellt sehen, findet sich in der Erzählung Ottes wieder — bis auf eine Abweichung: der thronende Kaiser auf Nr. 11 ist mit Ottes Bericht unvereinbar. Focas weilte ja vor der Stadt Raben, die er belagerte, als ihm Athanais untreu ward. Wie sollen wir uns diesen Punkt erklären? Ich gestehe, daß ich eine vollkommen befriedigende Erklärung nicht zu bieten vermag. Immerhin ließe sich Verschiedenes anführen, was die starke Abweichung von Ottes Gedicht weniger auffallend machen könnte.

Ich will, statt mich in weitläufigen Hypothesen zu ergehen, in aller Kürze sagen, wie ich mir die Sache denke. Dabei sollen zugleich noch einige Umstände zur Sprache kommen, die einigermaßen einleuchtend machen, wie man denn dazu kam, hier in dem kleinen oberhessischen Dorf gerade diese Geschichte an die Kirchenwand zu malen.

Zunächst: daß der Stoff unserer Bilder aus Ottes Gedicht geschöpft ist, scheint mir zweifellos. Der französische Eracle scheidet aus dem Kreise der möglichen Vorlagen schon aus Wahrscheinlichkeitsgründen, dann aber auch deshalb aus, weil die Bilderfolge mindestens in einem nachweisbaren Stück mit Ottes, aber nicht mit Gautiers Text zusammengeht. Man vergleiche, was oben S. 521 über Ottes Verhältnis zum zweiten Teil seines französischen Musters gesagt wurde, und halte die Darstellung Nr. 16 daneben: Cosdroas wird unter dem Kreuz hingerichtet.

Daß Jansen Enikels Weltchronik dem Maler nicht den Gegenstand für seine Bilder geliefert haben kann, wurde oben ebenfalls bewiesen. Eine weitere Darstellung des ganzen Stoffes kennen wir aber nicht.

Es bleibt also nur Otte. Aber: der Besteller der Bilder braucht sich nicht unmittelbar an Ottes Dichtung gehalten zu haben. Vielmehr kann ihm deren Inhalt durch Zwischenglieder vermittelt worden sein.

Der Eraclius ist uns in drei Handschriften erhalten. Zwei davon bieten das Gedicht nicht als selbständiges, in sich abgeschlossenes Werk, sondern (um die Einleitung gekürzt) in eine gereimte Weltchronik eingefügt. Lehrreich ist für das Verständnis dieses Sachverhalts namentlich, was Ph. Strauch[17]) über die Verarbeitung des Heraklius durch Heinrich von München sagt. Heinrich von München war ein Kompilator großen

Stils. Er hat Gereimtes und Ungereimtes zu einer alle Schranken der Komposition überflutenden Reimchronik zusammengepaßt und dabei auch den ganzen Eraclius seinem Werke an gegebener Stelle einverleibt (Handschrift Chart. A. 3 in Gotha). In jüngeren Abschriften wurde dann dieses gewaltige Einschiebsel wieder gekürzt.[18]) Nun ließe sich wohl eine Fassung dieser Einschaltung konstruieren — erhalten ist sie uns freilich nicht —, die allen Anforderungen, die der Bilderkreis in Frau-Rombach stellt, genügte. Diese Fassung war vielleicht ebenfalls mehr oder weniger gekürzt und enthielt so unter anderem auch nichts von dem Feldzug des Focas gegen Raben, stimmte vielmehr in diesem Stück mit Jansen Enikels Bericht überein. Nähmen wir das an, so wäre alles in Ordnung. Das Auftauchen des Kaisers in dem besprochenen Bilde wäre dann nicht auf ein Versehen des Malers oder seines Auftraggebers, sondern auf die Beschaffenheit der schriftlichen Quelle für den Bilderkreis zurückzuführen. Erzählte diese nichts von einem Feldzug des Kaisers, so blieb dem Maler unbenommen, anzunehmen, daß er in Rom weilte, aber im Palaste zurückblieb, während die Kaiserin zum Feste ritt.

Freilich bleibt dann der Turm unmotiviert und auch unerklärt, warum denn die Kaiserin allein an dem Maienfest teilnahm. Aber mehr als ein Erklärungsversuch soll der Hinweis auf die Art der Überlieferung des Eraclius auch gar nicht sein.

Immerhin: noch ein anderer Grund scheint die Annahme eines Zwischengliedes zwischen Ottes Dichtung und dem Bilderkreis in Frau-Rombach zu empfehlen. Es ist doch nicht ohne weiteres selbstverständlich, daß man den Inhalt eines zum weitaus größeren Teile weltlichen Gedichts zum Gegenstand eines kirchlichen Bilderkreises nahm. Es ist weit einleuchtender, daß der — doch wohl geistliche — Auftraggeber den Stoff einer Weltchronik entnahm, die ihn mit dem Gepräge der geschichtlichen Wahrheit darbot, als daß er sich an ein weltliches Epos hielt, eine Dichtung von der Gattung, der die Kirche nicht ganz mit Unrecht ein gewisses Mißtrauen entgegenbrachte. Auch diese Erwägung würde dafür sprechen, daß dem Maler nicht der Eraclius Ottes selber, sondern eine dem Zusammenhang einer Weltchronik eingefügte und dann wohl mannigfach gekürzte und überarbeitete Redaktion des Gedichts vorlag.

Den Auftrag selber endlich zu erklären, kann man noch folgende Umstände geltend machen. Frau-Rombach stand unter dem Patronat des Kollegiatstifts Hünfeld. Das Stift Hünfeld aber führte den Titel »ad sanctam crucem«.[19]) Es kann kein Zweifel sein: die Geistlichkeit Hünfelds interessierte sich für die Geschichten vom heiligen Kreuz. In ihrem Kreise war denn auch der Eraclius Ottes in dieser oder jener Gestalt bekannt. Und er war offenbar populärer, als die Geschichte von der Kaiserin Helena, die ja bekanntlich sonst überall den Vortritt hat. Diesem Kreise mag nun auch der Auftraggeber oder doch der geistliche Berater des Bestellers unserer Bilder angehört haben. Er hat den Stoff ausgewählt und wohl auch im einzelnen dem Maler vermittelt.

Das ist der Weg, auf dem die Wundergeschichte des Orients und die spätgriechische Novelle im Bunde mit der christlichen Geschichte ihren Einzug in die kleine hessische Dorfkirche gehalten haben. Dieser Weg von Konstantinopel nach Frau-Rombach ist weit. Aber er ist wenigstens auf einige größere Strecken hin heute schon erkennbar:

vielleicht daß der glückliche Fund einer weiteren Eracliushandschrift auch die letzte, uns zumeist wichtige Strecke noch aufhellt.

Nunmehr bleibt uns nur noch die Aufgabe, ein paar Worte über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Bilder zu sagen. Ich will mich hier ganz kurz fassen: die Einordnung der Wandmalereien zu Frau-Rombach in den gar nicht kleinen Kreis der sonstigen mitteldeutschen Denkmäler des 13. und 14. Jahrhunderts muß ich einer künftigen, nicht allzu fernen Gelegenheit vorbehalten. Hier nur einige vorläufige Bemerkungen, die die Wandbilder zeitlich bestimmen und wenigstens in den Hauptzügen würdigen sollen.

Zunächst: schon die Tracht, dann Waffen, Kronen, Architektur, das alles spricht für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Bilder. Ebenso befürworten Figurenbildung und Gewandbehandlung diesen Ansatz. Wir haben durchaus den neuen Stil, den Stil der Gotik — wenn man diese Bezeichnung auf ein Denkmal der Malerei überhaupt anwenden will — vor uns.

Die Gestalten sind schlank. Die abfallenden Schultern, die schmalen feinen Arm- und Fußgelenke, die runden Köpfe zeigen das charakteristische Gepräge der Hochgotik. Besonders das ausgesprochen Kindliche der Gesichter ist bezeichnend. Die schmalen asketischen Ovale, die das 13. Jahrhundert noch kennt, fehlen ganz, auch bei älteren Personen. Überall hat das Gesicht das volle unten gerundete, oben durch Stirnlocken (Krone, Helm, Mütze) horizontal begrenzte Oval, das die vollkommene Verjüngung der Typen aufs lebendigste verkündet. Die Haare fallen wellig oder gelockt in reicher Fülle bis in den Nacken. Die ausgesprochene Fragezeichenform der Seitenlocken findet sich nicht.

Auffallend sind die großen Hände. Sie haben vor allem die Aufgabe zu sprechen. Zu diesem Zweck werden die Finger der erhobenen Hand gestreckt, so daß die volle Handfläche sichtbar wird. Der Daumen ist dabei abgespreizt, während die vier anderen Finger aneinander geschlossen bleiben. Die Füße zeigen eine breite, vorn schräg zugespitzte Zehenlage und eine energische Einziehung am Mittelfuß.

Auch die Haltung der Figuren ist in bestimmten Fällen ausgesprochen gotisch. So zeigen zum Beispiel Cassinia im 2. und Heraklius im 15. Bilde deutlich die Ausbiegung der Hüfte, das Zurücknehmen der Schultern, die leichte Neigung des Kopfes. Die Beispiele ließen sich noch vermehren.

Endlich ist auch das Gewand ohne jede frühmittelalterliche Manier, vielmehr, soweit sich nach dem Erhaltenen urteilen läßt, frei und richtig, ja in einzelnen Fällen plastisch reich (2, 13) geordnet.

Damit ist zugleich einer der wichtigsten Unterschiede unserer Malereien von denen des 13. Jahrhunderts, genauer denen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, bezeichnet. Wenn man sich vergegenwärtigt, was Haseloff[20]) über die Entwicklung des romanischen Stils in der Malerei, die doch wohl bis ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts hereinreicht, ausgeführt hat, so gelangt man zu dem Schlusse: in Frau-Rombach haben wir eine neue Welt. Der Stil der Figuren in unseren Bildern setzt die Entfaltung der gotischen Plastik voraus. Die Kunst hat mittlerweile eine lebendige Vorstellung vom Körper,

seinen Bewegungsmöglichkeiten und seiner Ausdrucksfähigkeit gewonnen. Es sind nicht nur jene deutlichen Anklänge im Gewandstil an den Stil der französischen Kathedralplastik (13), es ist diese von Grund aus veränderte neue Auffassung des Menschen, was unsere Bilder von denen des 13. Jahrhunderts scheidet. In diesen herrscht durchaus eine zeichnerische Manier, hier haben wir eine Kunst, die nur aus dem Zusammenhang der gotischen Plastik und Mimik heraus erklärt werden kann.

Auch die Art der Mimik ist gotisch. Wieder wäre ein Vergleich mit den von Haseloff geschilderten thüringisch-sächsischen Miniaturen sehr lehrreich. Ich begnüge mich, unsere Bilder zu charakterisieren. Alle Figuren sind — wenigstens von der Hüfte an aufwärts — ins Dreiviertelprofil gedreht, ob sie stehen oder gehen, reiten oder sitzen. Eine Ausnahme scheint allein die Alte in der Hütte (11) zu bilden, doch gestattet die Erhaltung des betreffenden Stücks kein sicheres Urteil. Jedenfalls fehlen durchweg kompliziertere Bewegungen in die Tiefe des Bildes hinein. Diese würden starke Verkürzungen fordern und somit leicht undeutlich wirken. Und das eben sucht unser Künstler zu vermeiden. Es ist offenbar, daß er jene Haltung im Dreiviertelprofil so stark bevorzugt, weil sie am meisten sagt: sie zeigt das Gesicht und ermöglicht doch ein seitliches Ausgreifen der Arme und Hände nach einer Richtung, ohne starke Überschneidungen oder Verkürzungen nötig zu machen. Sie ist also in der Silhouette besonders ausdrucksvoll. Und nun beobachte man, wie der Maler die so gewonnene Möglichkeit, seine Figuren sprechen zu lassen, ausnutzt. Mindestens einen Unterarm hebt jede Figur, oft beide, und nicht selten folgt der ganze Arm der Bewegung (2, 4, 5, 7).

Sieht man näher zu, so bemerkt man, daß auch die ganze Komposition dem Bemühen um klaren Ausdruck zu Hilfe kommt. Darum sind die Figuren nirgends zu reicheren Gruppen zusammengeordnet. Vielmehr sind sie stets locker so nebeneinander gesetzt, daß zwischen den Körpern Raum für die Gestikulation bleibt. Und dieser Raum ist dann auch stets mit einer überraschenden Folgerichtigkeit für den gedachten Zweck verwertet. Man gehe die Bilder daraufhin der Reihe nach durch: es ist keines ohne einen Beleg dafür. Ein besonders hübsches Beispiel ist die Abschiedsszene Nr. 5. Auch den Einzug in Jerusalem wird man nicht gegen jenes Urteil anführen können: Die Volksmenge füllt nur den Grund, wirkungsvoll schreitet ihr der Kaiser mit dem Kreuz zwischen zwei Begleitern voran. Und wie deutlich heben sich nun die zum Gebet erhobenen Hände der beiden Seitenfiguren, die unter der Last des Kreuzes leicht gebückte Gestalt des Kaisers im Büßergewande von der Menge ab.

Schon diese zuletzt genannte Darstellung, aber auch noch einige andere zeigen, daß der Künstler da, wo es der Stoff verlangt, einer Anordnung der Figuren in mehreren Plänen nicht aus dem Wege geht. Und in solchen Fällen weiß er sich mit dem Hintereinander der Menschen und Tiere ganz wohl abzufinden (5, 11, 17, 18). Er ordnet die Figuren des zweiten Plans etwas höher an und versteht sogar den Eindruck einer sich drängenden Menge sehr gut und richtig hervorzubringen.

Die Andeutung des Schauplatzes beschränkt sich auf schmale, turmartige Architekturen, doch scheint auf dem Bilde Nr. 5 rechts eine Basilika mit Mittel- und Seiten-

schiffdach sowie Apsis richtig dargestellt zu sein. Daß der Maler aber der Aufgabe, eine ungewöhnliche Situation richtig wiederzugeben, ebenso unbefangen gegenüberstand, wie die Maler der ersten Hälfte des Mittelalters, lehrt das Bild Nr. 6. Da ist eine bestimmte Fläche wellig umgrenzt und mit Wellenlinien ausgefüllt. Dann ist Eraclius mitten darauf gemalt so als ob er schwebte: er liegt nicht im Wasser, sondern auf ihm.

Zu einer Vertiefung des Schauplatzes selber ist noch kein Ansatz gemacht: die hinten stehenden Figuren haben keinen Boden unter den Füßen, sondern stehen lediglich im farbigen Grunde.

Alle diese charakteristischen Züge einer klar und lebendig erzählenden Kunst hängen eng miteinander zusammen und bedingen sich gegenseitig. Zugleich wirkt nun aber diese Kunst an ihrer Stelle auch ungemein dekorativ. Worauf kam es an? Eine Wand sollte farbigen Schmuck erhalten. Diese Aufgabe löst der Künstler, indem er die Fläche mit einer Art Teppichmuster überzieht. Horizontal gliedern die Ornamentbänder, senkrecht schmale hohe Architekturen oder Zierstreifen, auch einmal das Kreuz (15, 16). So werden annähernd quadratische Felder gewonnen. Doch nimmt die Einteilung natürlich auf die gegebenen Flächen Rücksicht: im obersten Bildstreifen rechts und links vom Triumphbogen sind z. B. größere Szenen angeordnet. Darüber nachher noch ein Wort.

Innerhalb der Felder verteilt der Maler die Figuren möglichst gleichmäßig. Er strebt Symmetrie oder doch ein virtuelles Gleichgewicht der Massen an. So wird die ganze Fläche bis ins einzelne farbig gegliedert.

Auch im großen rechnet er mit den Forderungen des Gleichgewichts. Es ist schwerlich ein Zufall, daß der Kirche links vom Scheitel des Triumphbogens auf dessen anderer Seite das ähnlich kompakt wirkende Wasser entspricht, daß nahe den beiden Ecken der Triumphbogenwand je eine aufrechte Figur sich findet (links der thronende Kaiser, rechts Morphea in der Hütte), während zwischen diesen und den Zwickelfüllungen beiderseits Reiterzüge zu sehen sind. Leider verbietet uns die Zerstörung so vieler Felder, diese Beobachtungen noch zu ergänzen.

Die Ornamentbänder sehen zum Teil recht altertümlich aus. Doch beweist zum Beispiel das Band zwischen dem unteren und dem mittleren Bilderstreifen, daß wir auch für diesen Teil der Dekoration die entwickelte Gotik vorauszusetzen haben.

Wie weit das alles nun für die oberhessische Malerei typisch ist, ob der Maler seiner Zeit voran war oder nicht, ob die Bilder an anderen Werken der Zeit gemessen ungewöhnlich oder nur durchschnittlich sind, dies und manches andere zu untersuchen, muß ich mir für diesmal versagen. Auch absolut genommen gibt die Bilderfolge aber ein vortreffliches Beispiel für eine Malerei, die noch nicht daran dachte, mit den Künsten der Perspektive die Geschlossenheit der Wandfläche aufzuheben, der vielmehr alles darauf ankam, mit einfachen, aber unbedingt deutlichen Mitteln zu erzählen, und mit wenigen, regelmäßig wiederkehrenden Farbflecken die Wand zu gliedern und zu schmücken. Und gerade so, sachlich und logisch, wird diese Wanddekoration nicht auch zum Spiegel einer Zeit, deren jugendlich-leidenschaftliches Empfinden uns noch heute ebenso ans Herz greift wie ihr feines Gefühl für die Werte der Schönheit?!

1) Eraclius, deutsches und französisches Gedicht des 12. Jahrhunderts ... herausgegeben von H. F. Maßmann, Quedlinburg und Leipzig, 1842. — Eraclius herausgegeben von Harald Gräf. Quellen und Forschungen 50, Straßburg 1883. — Dazu Gött. Gel. Anz. 1884, Nr. 14, S. 563. — Herzfeld, Zu Ottes Eraclius, Heidelberger Dissertation. (Gedruckt in) Darmstadt 1884. — Strauch, Beiträge zur Kritik des Eraclius. Zeitschrift für deutsches Altertum 31 (N. F. XIX) 1886, S. 297.

2) a. a. O., S. 19—31. 3) Gött. Gel. Anz., a. a. O. 4) a. a. O.

5) Zeitschrift für deutsches Altertum, 44 und 45, 1900 und 1901.

6) Diese Erklärung Schröders, die er mir freundlicherweise brieflich mitgeteilt hat, ließe sich vielleicht auch so wenden, daß der Dichter in jungen eindrucksvollen Jahren an einem fränkisch-bayerischen Hofe geweilt hat, dann, als er den Eraclius schrieb, aber bereits wieder in Hessen ansässig war.

7) Vgl. im übrigen G. v. Zezschwitz, Vom Römischen Kaisertum deutscher Nation usw. Leipzig 1877, S. 57 unten ff. und Anm. 87. 8) a. a. O., S. 455 ff.

9) A. Wesselofsky, Beiträge zur Erklärung des russischen Heldenepos. Archiv für slav. Philologie III, 1879, 561.

10) E. Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876, S. 145 ff.

11) Vgl. Gröber, Grundriß der Romanischen Philologie II, 1. Straßburg 1902, S. 525.

12) Maßmann, S. 163 ff., 508 ff., 520 ff. Gräf, S. 62. Schröder, S. 570 f.

13) Vgl. Gräf, S. 46 ff. Schröder, S. 570.

14) Vgl. im übrigen Busch, Ein Legendar des 12. Jahrhunderts: VIII. Heraclius und Cosdras. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, 1880, S. 32.

15) Jansen Enikels Werke, herausgegeben von Philipp Strauch in den Mon. Germ. Hist. = Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters III, Hannover und Leipzig 1900, S. 300 ff., 420 ff.

16) a. a. O., S. 390, Anm. 3. 17) Zeitschrift für deutsches Altertum 31 (N. F. XIX), 1886, S. 297 ff.

18) S. Strauch a. a. O. Maßmann, S. 377.

19) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. G. Richter in Fulda, die ich freilich noch nicht nachprüfen konnte.

20) A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897 = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft, S. 243 ff., 329 ff.



Marc Furcy-Raynaud

Les Directeurs généraux des Bâtiments du Roi au XVIII[e] siècle

Les Directeurs généraux des Bâtiments du Roi au XVIIIe siècle

Par Marc Furcy-Raynaud à Paris

Pendant le règne de Louis XIV, la surintendance des Bâtiments avait joué un rôle capital dans l'évolution de l'art français. Le Roi avait été, pendant près de soixante-dix ans le seul protecteur et presque le seul client des artistes. Les immenses constructions de Versailles, des Invalides, du Val de Grâce, de Marly, du Louvre, la décoration de ces palais et des jardins royaux, les grandes suites de tapisseries commandées pour les Gobelins faisaient vivre des générations entières d'artistes. Colbert fut le premier en date des surintendants; aidé par Lebrun, premier peintre du Roi, et Mansart, premier architecte, il provoqua la fondation de l'Académie royale de peinture et sculpture, qui libéra les artistes du joug de la confrérie des maîtres-peintres ou Académie de St. Luc, et de l'Académie de France à Rome, où chaque année le Roi envoyait à ses frais de jeunes artistes destinés à séjourner trois ans dans cette ville.

Colbert fonda ou fit revivre les manufactures des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie, destinées à fournir non seulement les tapisseries, mais aussi l'orfèvrerie et les meubles de la couronne. Après la mort du grand ministre toutes ces institutions restèrent soumises au surintendant ou au directeur général des Bâtiments; il était donc impossible pour un artiste désireux de travailler pour le Roi d'obtenir le moindre travail sans avoir à faire à ce tout-puissant fonctionnaire. Comme les traditions de Colbert se perpétuèrent dans une certaine mesure jusqu'à la Révolution, on voit de quelle importance est l'étude des différents directeurs généraux de Bâtiments pour l'histoire de l'art français.

Colbert et Lebrun ayant été l'objet d'études très approfondies, nous nous contenterons de noter les caractères qui différencient entre eux les différents directeurs généraux qui se succédèrent depuis la fin du règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution.

Mansart étant mort en 1708, la charge de surintendant des Bâtiments du Roi, transformée en direction générale des Bâtiments fut confiée pour la première fois à un grand seigneur, le duc d'Antin, fils légitime de Mme de Montespan. Ce personnage n'apportait à ces fonctions si délicates et si importantes aucune aptitude, aucune préparation spéciale; dévoré d'ambition et tenu à l'écart par le Roi, il avait remarqué que cette charge lui permettait d'approcher quotidiennement le monarque, de le flatter dans ses goûts de faste et par conséquent d'obtenir plus facilement les faveurs qu'il pouvait désirer.

Il apporta aussitôt à ses nouvelles fonctions une activité prodigieuse. »Quatre corps, dit Saint Simon, n'eussent pas suffi à sa vie de tous les jours.« Mais cette activité ne remplaçait pas les lacunes qu'une vie entièrement consacrée à la Cour avait laissées chez lui; les traditions d'ordre, de méthode, créées par Colbert, furent abandonnées, ancune initiative nouvelle ne vint les remplacer. Les rapports même du directeur général avec les artistes furent modifiés. Colbert, Louvois et Villacerf, de noblesse récente, Mansart, artiste lui-même traitaient avec les artistes sur un pied de presqu'égalité, le duc d'Antin au contraire les considérait comme des ouvriers, les tutoyait en affectant de les brusquer avec une familiarité déplacée et

humiliante. Cependant, après la mort de Louis XIV, d'Antin obtint du Régent l'érection de sa charge en surintendance, ce qui lui donnait plus de prestige et d'autorité. Il en profita pour en prendre à son aise et fit décorer son hôtel de Paris avec quelques uns des plus beaux tableaux de la Couronne.

Sous le règne de Louis XIV, six expositions, origine des Salons, avaient eu lieu, d'Antin n'eut jamais recours à ce moyen d'émulation. Sauf les copistes, peu de peintres furent sérieusement occupés. La décoration des Invalides et celle de la chapelle de Versailles furent achevées et réglées sous le duc d'Antin, mais le mérite des commandes en revient, sauf pour la sculpture, à l'administration précédente.

Le goût passionné de Louis XV pour la chasse et les chiens procurèrent cependant à Desportes et à Oudry de nombreuses commandes; ils furent parmi les artistes les plus favorisés de cette période. Parmi les travaux d'ensemble un peu importants nous ne trouverons guère à signaler que, en 1720, la décoration de la salle des machines aux Tuileries, en 1724 la décoration de l'hôtel du grand-maître à Versailles, en 1736 enfin la décoration des petits appartements du Roi et des petits cabinets de la Reine, et le plafond du Salon d'Hercule, par François Le Moine, à Versailles. François Le Moine fut d'ailleurs le seul artiste qui obtint du duc d'Antin une protection véritable. En 1726 le surintendant avait décidé de faire concours entre eux un certain nombre de peintres. Le prix devait être une bourse de 5000 livres à partager entre les deux artistes qui se distingueraient le plus. Une dixaine de peintres concoururent; de l'avis des amateurs et du public, Cazes et Noël-Nicolas Coypel exposèrent les meilleurs tableaux, mais d'Antin fit partager le prix entre Le Moine et de Troy et acheta pour le Roi le tableau de Charles Coypel. Cette décision provoqua un mécontentement général aussi bien dans le public que chez les artistes.

La manufacture de Gobelins, partie très importante de l'administration des Bâtiments, eut plus à se louer que les peintres de l'activité de d'Antin. En effet, c'est sous les ordres de ce dernier que furent entreprises quelques-unes des suites, les plus belles et les plus importantes. Nous citerons entre autres la célèbre suite de Don Quichotte, d'Antoine et Charles Coypel, la suite de l'Ancien Testament d'Antoine Coypel, l'histoire d'Armide de Ch. Coypel, la magnifique Entrée de l'ambassadeur turc de Parrocel, les Chasses royales d'Oudry.

Pendant la plus grande partie de cette période l'Académie de Rome fut sous la direction de Poërson, ne fit que languir et ne donne lieu à aucune remarque intéressante.

En résumé, la période que nous venons de parcourir ne marque aucune date intéressante pour l'histoire de l'administration des Bâtiments et par conséquent de ce qui devait vivifier et faire progresser l'art français. Le directeur général, presqu'entièrement dépourvu d'éducation artistique et d'idées personnelles, laissa aller les choses et se contenta d'être un simple administrateur, intermédiaire entre le Roi qui commandait et les artistes qui exécutaient.

A la mort du duc d'Antin, en 1736 la surintendance des Bâtiments fut supprimée et réunie au Contrôle général des Finances dont le titulaire à cette époque était Philibert Orry. Financier éminent, il remit de l'ordre dans les bureaux des Bâtiments; mais il ne se contenta pas de cela; soucieux de donner un peu de vie au monde des arts, il établit un Salon annuel et fit entreprendre de multiples travaux.

Louis XV commençait à prendre à cette époque le goût de la construction qu'il ne devait jamais perdre. On achevait donc la décoration des petits appartements

de Versailles commencées sous d'Antin, on travaillait à la Muette, à Fontainebleau. Le Roi achetait le château de Choisy et le transformait.

A cette époque commence la grande faveur de Boucher et de Nattier. Desportes et Oudry sont toujours les décorateurs les plus courus. Ce dernier reçoit la surintendance des Gobelins afin d'empêcher son départ pour l'étranger. Les deux artistes entreprennent pour les Gobelins la suite des Chasses royales. De Troy exécute l'histoire d'Esther, Natoire la suite de Marc-Antoine, Restout les quatre Arts.

Cependant en 1744, un événement vint mettre fin au règne d'Orry, qui promettait de donner toute satisfaction aux artistes et aux amateurs d'art.

Mme de Pompadour était devenue officiellement la favorite du roi Louis XV; ayant reçu une éducation artistique particulièrement soignée, elle manifestait dès son élévation un goût très vif pour les constructions et le faste; l'un de ses premiers actes fut d'obtenir pour Lenormant de Tournehem, oncle de son mari, la direction générale des Bâtiments; le frère de la favorite, A. François Poisson de Vandières, plus tard marquis de Marigny eut la survivance de cette charge. Pour préparer ce dernier à ses futures fonctions, il fut envoyé en Italie avec Cochin, Soufflot et l'abbé Leblanc; il revint de son voyage en 1750, avec une éducation artistique complète et des idées sur les arts qui influèrent sur toute sa carrière.

Lenormant déploya dès son arrivé au pouvoir la plus grande activité. Il continua la tradition des Salons annuels inaugurée par Orry; en 1749 seulement il n'y eut pas d'exposition. Il réforma d'ailleurs complètement cette institution; jusque là les membres de l'Académie pouvaient exposer à leur guise n'importe lequel de leurs ouvrages. Tournehem institua une sorte de jury composé des officiers de l'Académie (recteurs, professeurs, adjoints) qui fut chargé d'examiner les œuvres destinées à être exposées et de refuser celles qui leurs paraissaient insuffisantes.

Il créa en 1749 l'école des élèves protégés par le Roi, destinée à recevoir six jeunes artistes recrutés aux concours et qui devaient y séjourner trois ans avant de concourir pour le prix de Rome. Cette école fut placée successivement sous la direction de Carle et de Louis-Michel Vanloo.

L'école de Rome prospérait sous la direction de de Troy et recevait avec une regularité inaccoutumée les subsides destinés à son entretien.

Ces multiples entreprises menaçaient, dès le début de son arrivée au pouvoir, de déborder l'activité cependant très grande de Lenormant. Il créa à nouveau une charge, vacante depuis longtemps, celle de premier peintre du Roi. Ce titre qui, sous Louis XIV entraînait une autorité considérable, quand il était porté par Lebrun ou Mignard, avait été fréquemment vacant depuis lors; pour les quelques artistes qui en avaient été revêtus il n'avait qu'une signification purement honorifique.

Lenormant voulut reprendre la tradition de Colbert et avoir auprès de lui un artiste dont les conseils pourraient lui être utiles et qui eût en même temps assez d'autorité sur les artistes pour servir utilement d'intermédiaire entre ces derniers et l'administration. Ch. Coypel très en vogue à cette époque, orateur écouté à l'Académie, théoricien influent, courtisan habile, obtint donc cette charge; une correspondance active commença aussitôt entre lui et le Directeur général.

L'influence de Coypel se fit sentir surtout dans le regain de faveur qu'obtinrent les peintres dits d'histoire, quelque peu réduits au rôle de décorateurs sous les directions précédentes; le tarif de leurs œuvres, abaissé par Orry, fut relevé, tandis que celui de leurs rivaux, les peintres de portrait fut diminué, malgré leurs protestations. Aujourd'hui nous ne faisons plus guère cette distinction des genres. Mais

aux yeux des contemporains elle avait une importance capitale; c'est sous cette forme que se présentait pour les peintres et les sculpteurs la querelle des anciens et des modernes, toujours pendante entre les écrivains.

Etait peinture d'histoire tout tableau représentant un fait de l'histoire ancienne, ou toute peinture allégorique du genre noble et pompeux, et dont les personnages étaient revêtus du costume antique; était peinture de genre toute allégorie du genre gracieux et familier, tout tableau dont les personnages portaient le costume moderne (sauf le genre des batailles, classé à part) enfin le portrait.

Le concours de 1747, réservé aux peintres d'histoire et destiné à montrer quels étaient ceux qui étaient dignes de travailler pour le Roi manifesta cette doctrine d'une manière éclatante. On n'imita pas pour ce concours l'exemple déplorable donné par d'Antin en 1728 et le Roi acheta au même prix, 1500 livres (les tableaux) que les concurrents, tous académiciens, et au nombre de onze y avaient envoyés.

Lenormant mourut en 1751 et son survivancier, A-F. Poisson de Vandières, lui succéda immédiatement. Charles Coypel étant mort peu de mois après, Boucher fut nommé premier peintre, mais n'en remplit pas les fonctions qui furent confiées à Lépicié, sécrétaire de l'Académie qui fut chargé du détail des arts. Le nouveau Directeur général trouvait son administration en fort bon état et en pleine activité. Le Roi, poussé par Mme de Pompadour, avait plus de goût que jamais pour les constructions de châteaux de sorte que le frère de la favorite allait pouvoir faire preuve de ses talents.

Son arrivée au pouvoir coïncidait d'ailleurs avec une période de transformation complète des traditions et des goûts de l'école française. Peu d'années avant son voyage en Italie les fouilles de Pompéi avaient revélé aux érudits et aux artistes de l'Europe tout un côté de l'antiquité classique que les découvertes de la Renaissance avaient laissé dans l'ombre. Les fresques et les petits bronzes de Pompéi montraient la grâce, l'élégance, la perfection du goût à côté de la majesté et du grandiose des marbres trouvés aux XVe et XVIe siècles. Les élégantes villas de la ville morte semblaient avoir été découvertes à point pour servir de modèle à une société, qui fatiguée des somptueux palais de Louis XIV ne rêvait plus que constructions coquettes, hôtels minuscules, luxe discret et intime. Les décorateurs furent les premiers à s'inspirer de cela et les premiers échantillons du style nommé à tort Louis XVI remontent en réalité aux années 1750 à 1752.

Les associés libres et les honoraires amateurs de l'Académie, dirigés par le célèbre comte de Caylus, fanatique de l'antiquité, prêchaient également le retour à l'antique et étaient suivis par la foule des amateurs.

La peinture de genre, elle s'engageait dans une voie toute différente. Pendant le cours du XVIIIe siècle, la critique d'art, inconnue jadis, s'était développée avec une intensité extraordinaire. Le nombre considérable d'articles, de brochures, de pamphlets provoqués par chaque Salon en témoigne. Les hommes de lettres et les philosophes s'étaient mis à vouloir régenter les arts et à vouloir en faire les auxiliaires de leurs doctrines. Pour eux la peinture devait être un instrument de moralisation et d'éducation. Un grand nombre de peintres de genre, abandonnant la tradition de Chardin, de Jeaurat, de Lépicié, s'étaient lancés dans cette voie nouvelle. Greuze est le plus célèbre représentant de ce groupe, dont le chef spirituel fut Diderot.

La correspondance de Marigny nous montre en lui un administrateur des plus remarquables; quand Lépicié mourut en 1755 il le remplaça par Cochin, son ancien compagnon de voyage et son conseiller préféré. Le célèbre graveur montra dans

les fonctions délicates de chargé du détail des arts un zèle extrème et une grande intelligence. Confrère excellent, il sut obtenir des faveurs, pensions, décorations, logements pour les artistes les plus méritants par le talent comme pour ceux dont la fortune était le plus médiocre. On citerait difficilement un cas de favoritisme parmi les protégés de Marigny. Les commandes furent réparties avec un goût parfait, presque tous les artistes, pour lesquels la postérité a confirmé le jugement des contemporains, furent occupés par les Bâtiments, sauf peut-être Greuze, et pour ce dernier la faute en est à l'artiste lui-même. Joseph Vernet avait créé en France la peinture de marine, et jouissait dans le public d'une réputation considérable. Le Roi lui commanda la célèbre série des ports de France.

Enfin en 1764, la décoration de la grande galerie de Choisy parût donner à Marigny et à Cochin l'occasion de montrer le résultat de leur doctrine et leur habileté dans le choix des artistes. Pour la première fois nous voyons abandonner complètement la tradition de Lebrun, de François Le Moine, de Boucher et la peinture, de purement décorative devenir représentative, si nous pouvons employer ce terme.

En effet, une lettre de Cochin nous apprend qu'il désirait „que le Roy en voyant célébrer leurs vertus (des empereurs romains) reconnaisse quelques unes de celles qui le rendent cher à son peuple." Les artistes chargés de la commande furent Carle Vanloo, Vien, Hallé et Lagrenée l'ainé. Ils eurent à peindre une série de scènes tirées de l'histoire romaine. Le résultat de cette grande entreprise fut un échec tel, que les tableaux furent enlevés et envoyés aux Gobelins. Aussi l'expérience ne sera pas renouvelée et quand en 1766 on entreprend la décoration du château de Bellevue, on reprend les vieilles traditions; au lieu de scènes d'histoire, des sujets de la Fable et des allégories. Chardin, Fragonard, Hubert Robert obtiennent une partie des commandes; en 1768 au petit Trianon on fera de même.

Boucher étant mort en 1770, fut remplacé dans son charge de premier peintre par J-B. M. Pierre, peintre sans grand talent, mais homme de cour, actif, intrigant et ambitieux qui, contrairement à son prédécesseur, voulut remplir les fonctions de son charge.

Aussitôt Cochin, avec lequel il était en mauvais termes, fut déchargé du soin du détail des arts et Pierre prit la haute main dans l'administration. Mais les finances du royaume étaient à cette époque en complet désarroi, ce qui ne permit pas à l'activité du nouveau premier peintre de se déployer. Les dernières années de l'administration de Marigny furent assombries par les difficultés financières; il n'obtenait pas du Contrôleur général les fonds nécessaires, de plus il était engagé dans un procès avec les héritiers de Sarrau de Vahiny, son ex-premier commis qui faisaient preuve envers lui de la plus noire ingratitude; ces soucis lui firent quitter le pouvoir en août 1773.

La direction générale des Bâtiments redevint alors un simple bureau du contrôle général des Finances; le premier peintre Pierre, correspondant directement avec l'abbé Terray en fut le véritable chef; nous n'avons rien d'intéressant à relever pendant cette courte période qui dura jusqu'à la fin de l'année 1774.

A la fin de l'année 1774 la direction générale des Bâtiments redevint indépendante et fut donnée au comte d'Angiviller qui, ayant été attaché à l'éducation des enfants de France, avait su gagner la confiance du futur Louis XVI; ce dernier lui témoignait son amitié en lui donnant la succession enviée de M. de Marigny.

Pendant le court interrègne qui avait suivi le départ de ce dernier, le premier peintre Pierre avait été en réalité tout puissant. Son habitude des affaires, son expérience

lui donnaient en face d'un chef novice un pouvoir considérable. L'un de ses premiers actes fut la transformation d'une institution à laquelle il faisait depuis longtemps une guerre acharnée, l'école royale des élèves protégés; au lieu de lui laisser la liberté et l'indépendance sous un chef unique, il envoya les élèves, recrutés au choix et non plus au concours, chez un maître de pension chargé de les loger, de les nourrir et de les conduire chez leurs maîtres respectifs, dont ils devaient d'ailleurs changer tous les trois mois.

Pénétré des idées des philosophes contemporains, convaincu que les arts plastiques devaient être des instruments de moralisation et d'enseignement, ses commandes se ressentirent de cet état d'esprit. Les peintres reçurent tous les deux ans la commande de tableaux pour le Salon, ces tableaux devaient représenter une grande action tirée de l'histoire ancienne ou de l'histoire de France (la mort de Bayard, Molé et les factieux etc.) Remarquons en passant qu'il a fallu arriver à la fin du 18e siècle pour voir les artistes représenter des sujets tirés de l'histoire nationale, et ne se rapportant pas au roi régnant.

Les sculpteurs qui jusque là, à part les tombeaux, les bustes et quelques décorations de jardin, avaient été beaucoup moins favorisés par les commandes que les peintres eurent à exécuter pour chaque Salon la statue de quatre grands hommes français.

Mais le fait le plus frappant de l'administration de d'Angiviller est le très grand enrichissement des collections royales en peintures étrangères. En effet à cette époque, différents marchands, Paillet, Remy, Lebrun etc. se mirent à parcourir l'Italie, les Flandres, la Hollande, se rendirent aux ventes célèbres et achetèrent pour le Roi une série d'œuvres capitales. Les acquisitions avaient un but précis; d'Angiviller reprenait en effet un projet cher à son prédécesseur.

Lenormant ayant ouvert au public la galerie de Rubens au Luxembourg y avait ajouté quelques tableaux du Roi. Le gardien de cet embryon de musée était Bailly. Marigny avait eu l'idée de changer de temps en temps les tableaux exposés de manière à permettre aux amateurs de voir le plus grand nombre possible de tableaux du Roi, qui faute de place, étaient entassés à la surintendance, à Versailles. La galerie du Luxembourg, n'offrant qu'une place limitée, Marigny avait formé le projet de créer un véritable musée et avait hésité longtemps à le placer soit aux Tuileries, soit dans la grande galerie du Louvre, à l'achèvement de laquelle on travaillait activement; d'Angiviller avait définitivement arrêté son choix sur ce dernier bâtiment; il créa le personnel destiné à assurer la conservation du Muséum. Hubert Robert fut nommé garde des tableaux; il eut pour adjoint Jollain; Durameau fut chargé de refaire l'inventaire des tableaux. En 1785 les tableaux destinés à être exposés étaient déjà déposés en partie au Louvre, mais seule la Révolution mena à bien cette entreprise de l'ancien régime.

La Révolution mit le désarroi dans l'administration des Bâtiments et la discorde au sein de l'Académie. Les agréés désireux de voir augmenter leur importance déclarèrent la guerre aux académiciens; les simples académiciens firent la guerre aux officiers. Les artistes non académiciens obtinrent d'exposer au Salon comme les académiciens, et le Salon de 1791 fut accesible à tous. Finalement l'Académie royale fut supprimée en 1792. La direction générale des Bâtiments cessa d'être indépendante et passa sous l'autorité de l'Intendant de la Liste civile.

Pierre était mort en 1789, le choix de son successeur fut caractéristique; on choisit en effet le créateur du prétendu retour à l'antique qui avait eu sur l'art de

la fin du 18e siècle une influence décisive; le maître de David, de Reynault, de Girodet, de Lethière, futurs grands peintres de la période suivante; nous avons nommé Joseph-Marie Vien; malgré la faveur dont il fut honoré par le gouvernement royal, il fut épargné par la Révolution; sa gloire était encore telle sous l'Empire que Napoléon le créa comte. Il fut plus heureux que son chef M. d'Angiviller qui, en pleine Assemblée, fut accusé par Charles de Lameth d'avoir présenté des comptes exagérés; le 15 juin 1791 l'Assemblée législative décréta la saisie de ses biens; il fut réduit à émigrer et mourut près de Hambourg en 1799.



Josef Durm

Die »Superga« bei Turin und Meister Filippo Juvara aus Messina

Die »Superga« bei Turin und Meister Filippo Juvara aus Messina

Von Josef Durm in Karlsruhe

»Das Detail des Barockstils war dermaßen ausgelebt, daß der erste Anstoß ihm ein Ende machen mußte; schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen kolossalen Schwulst wiederholt, zu welchem seit Pozzo und den Bibiena niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besaß. Der Kultus Palladios in Oberitalien kam der neuen Regung nicht wenig zu Hilfe.«
Jakob Burckhardt, Cicerone, S. 398
Basler Ausgabe 1860

Mit diesen Worten leitet Jakob Burckhardt den beginnenden Klassizismus in der Baukunst Italiens ein. Mit den sinnlosen Profilierungen, den gebrochenen, sich bäumenden und nach allen Richtungen schwingenden Giebeln eines Bernini und Borromini wurde aufgeräumt, die »Fieberphantasien der Architektur« wurden beschwichtigt, um in allerneuester Zeit dem baulustigen Publikum wieder zugemutet zu werden. Doch wollen wir andere Worte des großen Basler Gelehrten und Kunstkenners: daß ihm trotzdem ein allgemeines Verwerfungsurteil des Barockstils ferne liege, wohl beachten und nicht vergessen, daß er uns auch den Satz aufgestellt hat, nach dem die Barockkunst dieselbe Sprache spräche wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.

Inmitten des üppigsten Waltens einer zügellosen baukünstlerischen Phantasie — man erinnere sich beispielsweise nur an die sogenannte »sitzenden« Säulen eines Pozzo, an die »barocken« Tollheiten eines Guarini an der Fassade von S. Gregorio zu Messina und andere Erzeugnisse des Hochbarock — von einer, mit den üppigsten und raffiniertesten Gerichten besetzten Tafel aus, gibt sich ein Ekel vor dem Gebotenen kund, und der Wunsch nach einer einfachen Kost bringt durch und verlangt Erfüllung. Man will für die Bildung des Details die Formen Vignolas wieder ins Leben gerufen wissen, für die große Komposition sollte die strenge Architektur Palladios, der seit 1700 Orakel und Vorbild bleibt, maßgebend sein. Sonst wurde man, gleichwie im staatlichen und geistigen Leben, so auch bei künstlerischen Werken dem französischen Einflusse dienstbar und folgte bei letzteren der von Paris aus gegebenen Anregung, die Antike wieder zur vollen Geltung kommen zu lassen.

Aus dieser Zeit des 18. Jahrhunderts treten zwei mächtige Architektengestalten hervor, deren Namen und künstlerisches Schaffen, sowie die Anerkennung, die sie dafür bei Lebzeiten erfahren, stets im Gedächtnis aller später geborenen Baukünstler haften bleiben dürfte. Was sie geschaffen, sind nicht Versuchsobjekte eines neuen Stils, es sind ausgereifte, selbständige Schöpfungen auf neuer Grundlage. Der sizilianische, hauptsächlich in Oberitalien tätige Meister Filippo Juvara aus Messina (1685—1735)

ist der eine, der andere Luigi Danvitelli von niederländischer Abkunft, mehr in Unteritalien tätig (1700–1773). Des ersteren Hauptwerk ist die Votivkirche „la Basilika di Superga“ bei Turin, des letzteren das großartige Königsschloß zu Caserta mit seinen Gartenanlagen und Wasserkünsten. Nach ihnen werden „ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Klassizismus“ in Italien gemacht, die zum Teil „denjenigen Haarbeutelstil wiedergeben, den man um 1770 in Frankreich „à la Grecque“ nannte. Dabei wurden aber auch durch Michelangelo Simonetti und Raphael Stern, durch Morelli, Venturoli und Tagliafico, sowie Cantoni Innenräume und Bauten in Rom, Bologna und Genua geschaffen, die den alten Ruhm der Italiener auf dem Gebiete der Baukunst aufs neue betätigen. Die vatikanischen Museen aus dieser Zeit (1775 – 1795 – 1821) bleiben „edle und für die Aufstellung von Antiken auf immer klassische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern“. Bei uns, in Deutschlands Norden wurden „diese ernstgemeinten Versuche“ durch den hochbegabten Schinkel, auf das Griechentum zugeschnitten, in ebenso glücklicher Weise fortgeführt, im Süden von Klenze in seinen Münchner Bauten, und auf die römische Antike zurückgehend, von Weinbrenner in Karlsruhe. „Gefrorene Musik, hieß er sein Walten. Drum ist sie auch so lang nicht aufgetaut,“ besang einst J. V. v. Scheffel seine wohlgemeinte Absicht.[1]) In England war es Sir Christopher Wren, der in klassischer Weise mit seiner Paulskirche in London ein Werk ersten Ranges schuf (1710 vollendet), wenngleich andere meinen, daß seine berühmte Einfachheit in der kalten Leblosigkeit der Formen und in seinem ziemlich dürftigen Detail liege.

In Frankreich zeigt sich die nochmalige Rückkehr zur antiken Tradition, zuerst, wie Gottfried Semper ausführt, schüchtern und in der Mischung des Rokoko mit dem Antiken sehr liebenswürdig. Dann aber wird von ihm auch geltend gemacht, daß der neue Impuls von der Baukunst ausgehe, der im Gardemeuble, Place de la Concorde seinen reinsten Ausdruck gefunden habe, der in Petit Trianon bei Versailles fortklinge.

Ihm folgten – fast ohne Übergang – die Empireschöpfungen, deren Repräsentanten die Meister in der Dekoration, die Architekten Percier und Fontaine in Paris waren, und deren Bestrebungen – „der antike Formalismus der Kaiserzeit“ – der gleiche Semper als den abscheulichsten aller Geschmäcke, über den nichts hinzugefügt zu werden brauche, bezeichnet.[2]) Was der genannte Autor über das 19. Jahrhundert sagt, gilt auch noch für das 20.: „es liegt in seinen Tendenzen und Ansprüchen noch zu sehr im Prozesse mit sich selbst, als daß es möglich oder wenigstens ratsam wäre über die Richtung unserer Zeit in Geschmackssachen sich zu erklären“. Und doch muß noch, um den Rahmen des Bildes zu schließen, hinzugefügt werden, daß der Empirezeit in Frankreich, unter dem Vorwande, daß es der nationale Stil des Landes sei, ein Zurückgreifen auf die frühe Gotik unter der Führung Viollet-Le-Ducs, folgte, dann in Deutschland ein solches auf die späte Periode des Stils (Heideloff), worauf man anfing sich für die maurische Kunst (Zandt's Wilhelma) zu interessieren, bis G. Semper die italienische Renaissance emporhob, der die deutsche folgte, bis beide, trotz großartiger Erfolge, ihrem Geschicke und dem Moloch „Mode“ erlagen. Zurzeit sind wir im

Deutschen Reich wieder da angelangt, wo man in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufhörte, indem man, die Experimente fortsetzend, in der Aufnahme der Kunstbestrebungen der durch die Napoleonischen Kriege und durch Hungerjahre geldarm gewordenen Biedermaierzeit, sowie in der Befruchtung der nationalen, ländlichen Bauweise, die in dem Bauernhaus als Ideal gipfelt, sein Heil versucht. Pathologische Literaten und federgewandte Reformkünstler, Damenschneider und Malprofessoren haben — faute de mieux — die Führerschaft in den deutschen Architekturgeschäften übernommen und die sogenannten »Raumkünstler« gezeitigt, unter denen man meist öde gewordene Tüncher und Möbelschreiner zu verstehen hat, die im Namen der Kunst unsere Häuslichkeit regieren.

»Sieben alte Meister werden respektiert, ein Dutzend neue bilden den Katechismus und im übrigen wechselt es ab mit der Farbensymphonie des Herrn Müller, der Weltseelenwurzelschaft des Herrn Schulze und dem Erdgeruch des Herrn Cohn.«3) Weiß verputzte Kasernenfassaden, die mit grotesken Giebeln und Scheunendächern, höher als der darunterliegende Steinbau, abgedeckt sind, werden als besonders charakteristische, heimatlich-monumentale Architekturschöpfungen ausgeboten (vgl. die letzten Jahrgänge der Deutschen Konkurrenzen von A. Neumeister). Und das nennt man vornehme Einfachheit, wo man sich mit der Armseligkeit der Biedermaierschen Hungerjahre zu decken sucht. — Nebenbei werden als besonderer architektonischer Sport die Meisterwerke alter deutscher Baukunst, innen und außen, ohne Zweck und ohne Nutzen, wie der Volksmund sich ausdrückt — verschäfert! Dazu werden an großen und kleinen Plätzen verlogene und gekünstelte Städtebilder in allen Stilarten geschaffen, als Zeichen der Hochachtung für ein zufällig stehen gebliebenes Gebäude mit allen seinen Zweckwidrigkeiten aus vergangener Zeit — Maskeraden am hellen, lichten Tage — statt selbstbewußt Eigenes zu geben. »Zwar die Ritter sind verschwunden, nimmer tönen Speer und Schild« . . . und doch baut man deren Burgen und Schlösser wieder auf und aus und füllt sie mit Urväter Hausrat, wo die Bewohner fehlen!

Noch nie, seit es eine Geschichte gibt, hat die Vielwisserei auf allen Gebieten der Kunst und das Vertrautsein mit allen Stilarten einen solchen Mangel an einheitlichen Bestrebungen ausgereift, als die Zeit, in der wir leben. Das Verlangen nach einheitlichem künstlerischem Schaffen in gesunden Bahnen bleibt begreiflich und ist seine Ausführung des Schweißes der Edeln wohl wert. Die bis jetzt gewählten Wege zum Ziele sind nicht immer die reinlichsten gewesen und versprechen keine Erlösung, wenn auch die tiefsinnigsten Erklärungen und Begründungen für sogenannte neue Motive ausgegeben zu werden pflegen. — »Jetzt brauche ich noch 14 Tage, dann wird's naiv« — sagte ein am Reißbrett spinnender Architekt zu seinem Kollegen.

Ein Hochflug ist bis jetzt nicht zu erkennen gewesen!

Im 18. Jahrhundert waren es die Vermessungen und Aufzeichnungen der altgriechischen Bauwerke durch Stuart und Revett, welche eine Läuterung des guten Geschmackes herbeiführten und der Architektur zum Segen gereichten. Das Ende des verflossenen und der Anfang des 20. Jahrhunderts zeigen verwandte Erscheinungen. Mit erneuter

Begeisterung warf man sich wieder der griechischen Antike in die Arme, die sich zuletzt in den Ausgrabungen des Deutschen Reiches in Olympia und in Pergamon betätigte und deren Ergebnisse in kostbaren, sorgfältig ausgearbeiteten Publikationen der staunenden Welt bekannt gegeben wurden und die uns die Antike in anderm Lichte erscheinen lassen, als es bisher die Schule zu tun pflegte. Die Architekten, die sich mit der Kenntnis der drei Säulenordnungen begnügen mußten, erhielten mit einem Schlage eine andere Einsicht in das Wesen griechischer Bauweise, die sich von Tag zu Tag erweitert, durch die Fortführung der einschlägigen Studien und die Aufdeckungen der Deutschen in Priene und Magnesia a. M., die gleichfalls in mustergültiger Weise das Historische, Künstlerische und Technische umfassend, veröffentlicht worden sind und deren Einzelfunde unsere Museen füllen. Dazu gesellen sich noch die im gleichen Geiste zurzeit ausgeführten Arbeiten der Franzosen zu Delphi und auf Delos mit ihren glänzenden Publikationen, die Forschungsresultate der Engländer auf Kreta, der Italiener zu Phaestos, der Amerikaner in Korinth, der Griechen in Epidauros, der Österreicher zu Ephesos usw. Überall pulsiert neue frische Begeisterung für die Kunstleistungen der griechischen und auch römischen Antike des west- und oströmischen Reiches. Sollte dies alles spurlos an unserem praktischen Kunstleben vorübergehen? Doch kaum; wir verfügen zur Stunde über ganz andere Mittel und sind, was das Wissen anbelangt, tiefer in das Wesen und den Umfang der künstlerischen Leistungen der Antike eingedrungen als es je einer Folgezeit gelungen war. Sollten wir im Können zurückbleiben? Auch in der Literatur machen sich Symptome geltend, die auf eine tiefere Würdigung der Antike schließen lassen, wobei wir unter vielem andern, auf die Schrift von Th. Zielinski — »die Antike und wir« — verweisen möchten. Dort ist an einer Stelle (S. 113) der deutschen Ausgabe[4]) zu lesen:

»... Dennoch bitte ich Sie, wenn Sie in Zeitungen oder wo anders Anklage gegen die bildende, kulturelle oder wissenschaftliche Bedeutung der Antike lesen, daran zu denken, daß Sie betrogen werden.« Dieser Satz hebt wohl Zweifel über den Wert der Antike auf, die aber noch weiter beseitigt werden durch den Schluß und durch die a. a. O. folgenden Beweise, worin die nie versiegende Kraft der Antike dargetan wird. Die jetzigen Forschungen wären unmöglich, wenn ihr diese Kraft nicht innewohnte. Und wenn Zielinski den Satz aufstellt, daß nachweislich in der Geschichte der Architektur »auf eine Zeit der Begeisterung für antistruktive Formen stets eine Renaissance der Antike mit ihrer Klarheit und Ehrlichkeit gefolgt ist«, so möchte ich diesen Satz unter den gleichen Bedingungen unterschreiben, daß dies wieder stattfinden wird, aber natürlich nicht so, daß etwa die Normen der griechischen und römischen Architektur sich an Stelle der heutigen einbürgern; die folgenden Generationen sollen von der antiken Architektur den Samen entlehnen — ihre große Ehrlichkeit begreifen und sich aneignen. »Sie soll nicht die Norm, sondern eine belebende Kraft der heutigen Kultur sein.« Auf diesem Punkte standen vielleicht schon die beiden letzten, großen italienischen Architekten des 18. Jahrhunderts, als sie ihre Werke schufen, deren bestes kennen zu lernen wir uns zur Aufgabe gestellt haben.

Zuerst der Meister selbst: Filippo Juvara oder auch Ivara, wurde zu Messina 1685 geboren und gehörte einer alten, aber armen Familie an. Er studierte unter Carlo Fortana (1634–1714) in Rom und streifte in dessen strengerer Schule die »Extravaganzen und die verrückten Bizarrerien« seiner Zeit ab und kehrte zur Eleganz und Einfachheit zurück – nach dem Urteil seiner Landsleute. »Obbliate tutto cio de avete apparato sin qui, se rimar volete nella mia scuola« – verlangte Carlo Fontana in Rom von dem jungen Abbate, als er sich zum Unterricht bei ihm meldete. Außer den Bernini- und Borrominischnörkeln hatte er so sehr viel nicht zu vergessen! Durch den Kardinal Ottoboni begünstigt, wird er bald als Architekt von hellem Ruhme in seiner Kunst bezeichnet und als nach dem Frieden von Utrecht (1713) dem Herzog Viktor Amadeus von Savoyen auch die Krone von Sizilien zufiel, bekam er den Auftrag, für den neuen König Pläne zu einem Palast am Hafen der Stadt Messina zu entwerfen, die so außerordentlich gefielen, daß jener den Künstler zum ersten Hofarchitekten ernannte. Vorher hatte der König von Meister Juvara einige Zeichnungen von Entwürfen oder ausgeführten Bauten verlangt. Er lehnte dies mit der Begründung ab, daß er keine solchen bei sich habe. Die Königin, darüber ungehalten, wurde von ihrem Gemahl mit den Worten beruhigt: es genüge ihm, daß Juvara seinen Kopf bei sich habe!

Nach Turin berufen, wo er vielleicht schon früher tätig war, schuf er in der Stadt und deren nächster Nähe seine hauptsächlichsten Bauten, woraus sein bestes Werk: die Superga oder Soperga (1717–1731) auf einem Hügel etwa 10 Kilometer von der Stadt entfernt, weithin sichtbar sich erhebend, die königliche Gruftkirche von Viktor Amadeus II., dem ersten König von Sardinien für die Befreiung Turins im Jahre 1706 gelobt und am 1. November 1731 geweiht. Von dem Hügel der Superga aus beobachtete Prinz Eugen die Stellung der Feinde und siegte im August 1706 mit Viktor Amadeus über das spanisch-französische Heer, wofür der König die Erbauung gelobte:

VIRGINI GENITRICI
VICTOR . AMEDEVS . SARDINIAE . REX
BELLO . GALLICO . VOVIT
PVLSIS . HOSTIBVS . EXTRVXIT . DEDICAVITQVE .

Der Grundstein wurde am 20. Juli 1717 gelegt und trägt die Inschrift:

SERVATORIS . MATRI
TAVRINORVM . SERVATRICI
VICTORIVS . AMEDEVS
REX . SICILIAE . IERVSALEM . ET . CYPRI
A . FVNDAMENTIS . EXCITABAT . DIE . 20 IVLII . 1717[5])

An kirchlichen Bauten werden dem Meister weiter zugeschrieben: Chiesa di San Filippo (P. P. Filippini) in Turin, für welche zuerst Padre Guarini aus Modena Pläne und Ausführung besorgte. Sie sollte durch eine majestätische Kuppel gekrönt werden, die aber während des Baues 1714 einstürzte und im Fallen die noch nicht vollendeten übrigen Teile der Kirche mit sich riß. Hierauf wurde sie nach den Zeichnungen Juvaras neu aufgebaut – das große Propylaeon der Fassade aber erst in neuester Zeit hinzugefügt und vollständig dann in den letzten Jahren ausgebaut.

Es folgen hierauf die Kirchen Sta. Christina und del Carmine, beide in Turin. Erstere

ist bei C. Gurlitt[6]) als zweigeschossige Anlage in konvexer Grundform aus dem Jahre 1718 bezeichnet, während C. Isaia, was mir richtiger erscheint, die Kirche schon 1640 erbaut wissen will und nur die Fassade (1718) nach den Zeichnungen Juvaras, in Granit und Marmor von Baveno ausgeführt, annimmt. Die zweitgenannte, del Carmine, wurde 1732, also erst drei Jahre vor des Meisters Tod, nach dessen Zeichnungen angefangen und 1873 mit einer Fassade versehen — »di concetto originale e di vago effetto«. C. Gurlitt nannte sie a. a. O. unbedeutend und setzte sie wohl auf die Rechnung Juvaras?

Bei der von Guarini (1679) im Barockstil erbauten Kirche »La Consolata« war Juvara nur bei der Innendekoration beteiligt, wie er auch bei der Kathedrale (Chiesa di San Giovanni) nur am Ausbau des Glockenturmes mitwirkte.[7]) Mit letzterem ist 1648 begonnen worden, aber erst 1720 wurde nach Juvaras Angaben die Fortführung betrieben, die aber bald wieder eingestellt wurde. Sowohl bei C .Gurlitt als in dem erwähnten Werke über die Hauptkirchen Europas wird die Kapelle des Lustschlosses »Veneria reale«, nach dessen Zerstörung in den Revolutionsjahren 1693 und 1706 erbaut, als Juvaras Werk besonders hervorgehoben. Bei den Kirchenbauten außerhalb Turins soll Juvara zunächst an dem Dom in Como und an S. Andrea in Mantua mitgewirkt haben. Von C. Gurlitt wird a. a. O. (S. 522) für ersteren geltend gemacht, daß Juvara den Kuppelbau desselben vollendet habe, während bei J. Burckhardt (Cicerone, Ausgabe: W. Bode, Leipzig, 1884 unter 118 d) gesagt wird, daß die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von Juvara herrühre. Richtig ist,[8]) daß man wohl (1731) Juvara nach Como berufen hat, daß aber die Mailänder Architekten und Ingenieure Merlo (1770) und Gagliori (1769) die genannte Kuppel verbesserten und vollendeten. Die Kuppel auf S. Andrea, »die in den Umrissen an St. Peter in Rom erinnere«, läßt C. Gurlitt a. a. O. (S. 520) durch Paolo Pozzo (1738—1782) vollenden. Am 15. Oktober 1715 wurde der Kuppelunterbau in Angriff genommen und von dieser Zeit an Juvara mit der Vollendung der Arbeiten betraut, aber erst 1738 — also drei Jahre nach seinem Tode — waren die Zwickel und das Hauptgesimse unter dem Tambour herausgemauert. Im Rohen wurde die Kuppel 1763 vollendet und 1782 eingedeckt — also 67 Jahre nach dem Eingreifen Juvaras und 47 Jahre nach seinem Tode! Für Meister Juvara bleibt somit für seine Tätigkeit an diesem Werke nicht mehr viel Zeit übrig. In Lissabon schreibt ihm C. Gurlitt a. a. O., S. 521, den Bau der Patriarchalkirche zu.[9]) Von Profanbauten sind wieder seine Ausführungen in Turin und dessen nächster Nähe an die Spitze zu stellen, die zum Teil aus Umbauten, zum Teil aus Neubauten bestehen. Hier ist zuerst der Erweiterungsbau des Palazzo Madama zu nennen, von dem J. Burckhardt a. a. O., S. 301 (a), nur erwähnt, daß Juvara daselbst 1718 die Doppeltreppen erbaut habe, während C. Gurlitt a. a. O., S. 518, außer dieser Prachttreppe noch die glänzende äußere Ansicht, die Marmorfassade der Westseite hervorhebt — und dies mit Recht —, deren einfache bedeutende Formen betonend (1710). Den »Palazzo Madama già Castello« (vgl. Isaia, a. a. O., S. 26, 27) bezeichnet der genannte Autor als ein außerordentliches Gebäude, das ehedem einen antik-römischen Torbau aus

Augusteischer Zeit, dann ein mittelalterliches Kastell und jetzt einen Palast aus dem 18. Jahrhundert vorstelle. Das Kastell stand zum Teil auf den Resten der Porta Fibellona, die 1884 aufgedeckt wurden.

Mit folgenden wenigen Worten gibt C. Isaia a. a. O., St. (27), ein Bild dieses prächtigsten Profanbaues Juvaras: »È moderna la facciata in marmo, addossata nel 1718 al lato occidentale del Castello, dietro la quale, a destra ed a sinistra del vestibolo, svolgesi uno scalone a due branche. La facciata e lo scalone sono opera grandiosa dell'abate Filippo Juvara da Messina, eseguita per ordine di Maria Giovanni Battista, vedova del duca Carlo Emanuele II, detta Madama Reale; donde il nome di Palazzo Madama dato al Castello. La decorazione marmorea della facciata in istile corintio, con qualche baroccaggine, è robusta, ricca e splendidamente decorativa; essa è una piccola parte di quel complesso di costruzioni che il Juvara aveva imaginato di fare tutto attorno al vecchio Castello. — Le due branche del maestoso scalone si incontrano in un ripiano, ove è posta la statua in marmo del re Carlo Alberto, opera dello scultore G. B. Cevasco e dono del Re Vittorio Emanuele II a Parlamento. Dal ripiano si accede alla grande Aula in cui il Senato del Regno tenne le su sedute dall' 8 maggio 1848 ad 9. Decembre 1864; la Grande Aula è tuttora conservata nella sua integrità come monumento nazionale.«

Unter den Bauten an der Piazza Reale und Palazzo Castello ist das großartige Archivio centrale di Stato (1734), von Carlo Emanuele III nach Zeichnungen unseres Meisters erbaut, zu nennen.

An den Vergrößerungsarbeiten und auch Verschönerungsarbeiten des 1646 unter Herzog Karl Emanuel II. nach den Zeichnungen des Grafen Amedeo di Castellamonte begonnenen Palazzo Reale, die besonders unter seinen Nachfolgern König Victor Amadeus II. und Karl Emanuel III. betrieben wurden, dürfte wohl Juvara auch seinen Anteil gehabt haben, wobei wir jedoch bezüglich der Gestaltung und Dekorationen der Innenräume nicht übersehen dürfen, daß einige von diesen ihre jetzige Fassung erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfahren und daß andere schon in der Zeit vor Juvaras Erscheinen in Turin ihren Schmuck erhalten haben — die gerade die prächtigsten von allen sind. Drei Künstlernamen knüpfen sich besonders an diese: Daniel Seyter, Beaumont und Danloo. Nach ihnen sind auch einzelne Räume benannt, wie z. B.: die Sala dei Pranzi — Galleria del Daniele — nach dem deutschen Maler Daniel Seyter, der hier 1690 die gewölbte Decke malte, von der die fünf in Silber gefaßten, bergkristallenen Kronleuchter herabhängen, genannt wird; Galerie Beaumont heißt der große Waffensaal (Armeria) nach dem Maler, der das Gewölbe und die Rotunde schmückte, wie auch das Cabinetto Chinese mit Deckenfresken versah. Hervorragend ist das Appartamento della Regina »composto di più sale richissime ed eleganti per lusso di decorazioni di un gusto squisito, per pitture del Seyter, del Beaumont, del Danloo ed altri celebri, per mobili e specchi; il gabinetto di toeletta è davvero graziosissimo«. Dann die Sala dei Grandi ricevimenti della Regina o Sala del l'Alcova »una delle più ricche e splendide del Palazzo«. Anders steht es mit den übrigen Räu-

men: das große Treppenhaus wurde 1864—1865 erneuert und mit Marmor bekleidet, die große Kassettendecke der Sala degli Svizzeri wurde 1844 bemalt, die Sala degli Staffieri erhielt 1847 ihre Fresken, der Salone da Ballo wurde 1835 eingerichtet und die Sala del Trono 1840 restauriert usw.

Bei den alten Dekorationen sind in einzelnen Gelassen die Pilasterschäfte, deren unteres Drittel mit Savonatellern besetzt, deren Kanneluren mit Perlmuttermuscheln ausgelegt sind, besonders hervorzuheben. Dazu kommen noch die Sammet- und Seidenstofftapeten, die in Turin um die Mitte des 18. Jahrhunderts gefertigten Arrazzi an den Wänden und die Spiegeldekorationen an Decken und Wänden, sowie das kunstvoll gearbeitete Mobiliar. Angesichts dieser Schöpfungen »der Raumkunst« hatte man in Turin, im Jahre des Heils 1902, den sublimen Gedanken, eine internationale Überbrettl-Kunst- und Kunstgewerbeausstellung, bei der auch Deutschland entsprechend vertreten war, zu arrangieren. Es wäre besser nicht geschehen!

Nach Juvaras Entwürfen wurde auch das gegenwärtige, unvollendet gebliebene Lustschloß Rivoli (1712) ausgeführt (vgl. a. a. O., Isaia, S. 111), das erstmals im Jahre 1329 erwähnt wird und zweimal neu aufgebaut wurde, zuletzt unter Vittorio Amadeo II. Das Seminario Arcivescoile muß gleichfalls noch als Werk unseres Meisters (1717) bezeichnet werden, während andere ihm zugeschriebene von Isaia nicht bestätigt werden, wie z. B. Palazzo Birago — jetzt della Valle —, die Regio Albergo di Virtù und Palazzo Pozzo della Cisterna — jetzt Aosta, der im vorverflossenen Jahrhundert nach den Zeichnungen des Conte Dellala di Beinasco erbaut und 1880 von Riccio restauriert wurde (vgl. Isaia a. a. O.).[10]

Als eine große Leistung muß noch das Schloß Stupinigi bezeichnet werden, das König Karl Emanuel III. nach den Entwürfen Juvaras erbauen ließ, das aber im Äußern durch den Grafen Alfieri geändert wurde. Inmitten prächtiger Gärten gelegen, von Park und Jagdgründen umgeben, liegt der Bau, den eine machtvolle, emporragende Kuppelanlage mit Attikabekrönung beherrscht, hinter der sich ein steiles Mansartdach erhebt, auf dessen Kuppe ein von Ladatte gegossener Bronzehirsch steht. Im Innern sind reich dekorierte und weite Säle, unter denen der große Ovalsaal mit kostbaren Fresken und Bildern von Vanloo, Valeriani, Verhlin, Cignaroli, Crosato u. a. geschmückt ist.

Der französische Architekt Germain Boffrand beansprucht die Urheberschaft des Baues, wozu C. Gurlitt (a. a. O., S. 515 und 516) bemerkt: »Ist nun Stupinigi in seinen Grundzügen französisch, so ist doch sein Aufbau noch echt italienischer Barock!« — Nach der Außenseite des Schlosses zu urteilen, dürfte wohl eher das Gegenteil richtig sein, besonders was die dominierende Mittelpartie mit dem Mansartkuppeldach betrifft (vgl. Ansicht bei C. Isaia a. a. O., S. 110).

J. Burckhardt und C. Gurlitt lassen Juvara noch an dem Palazzo ducale zu Lucca tätig sein, wo er zunächst wohl noch nach den Zeichnungen Ammanatis arbeitete, die aber in der Folge von ihm und Pini abgeändert wurden.

Nach Lissabon berufen, wird ihm dort, neben der bereits genannten Patriarchalkirche, der Bau des königlichen Palastes Ayúda zugeschrieben (vgl. Anmerkung 9).

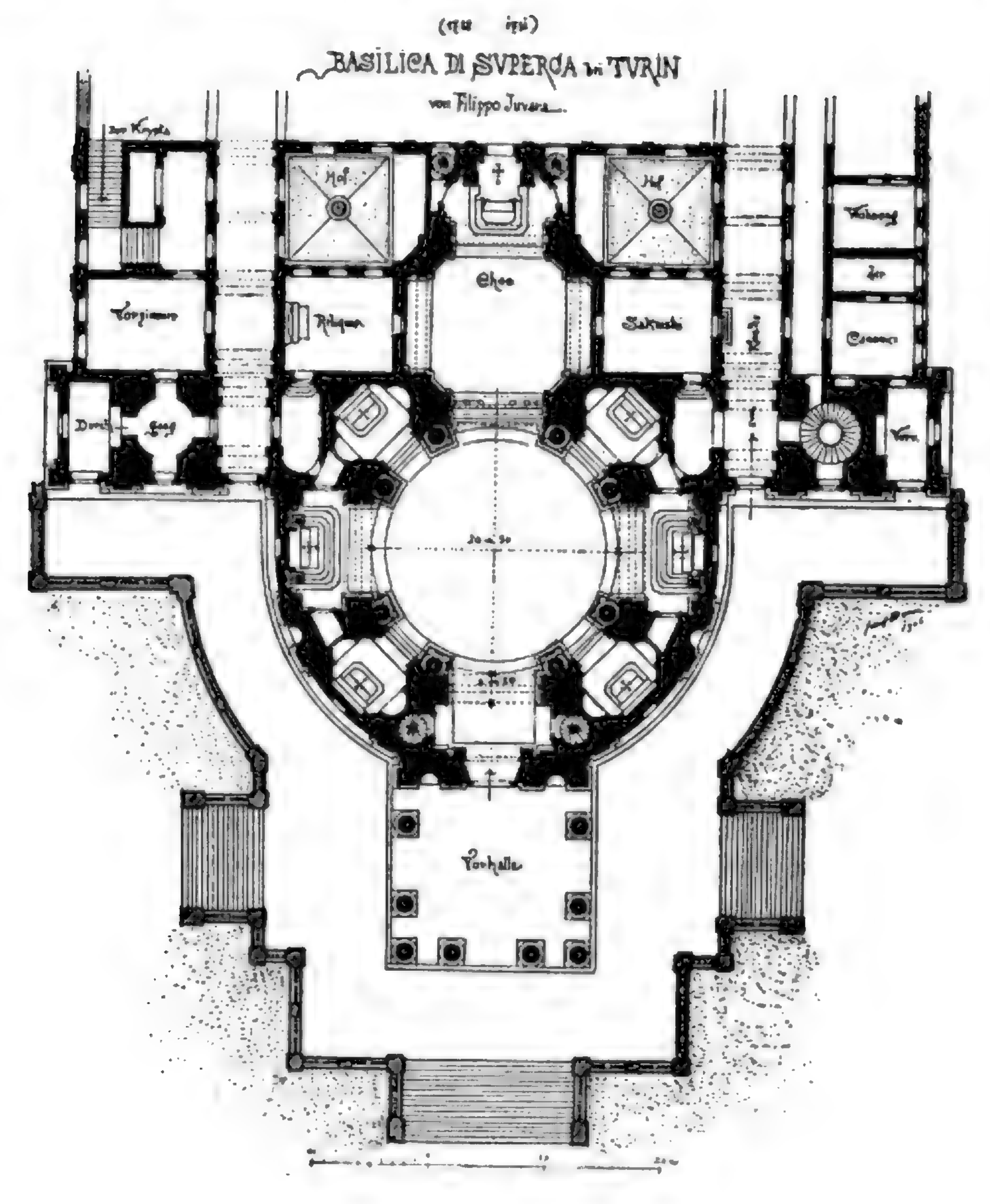
Für Philipp V. sollte er in Madrid, wohl die größte an ihn gestellte Aufgabe, einen Königspalast erbauen, dessen Kosten zu 500 Millionen Franken berechnet waren. Der Krieg verhinderte die Ausführung. Im Jahre 1735[11]) starb dieser unermüdliche, neben Vanvitelli letzte große Renaissancemeister, zu Madrid, geschätzt und geehrt von seinen Landsleuten und seinen hohen Auftraggebern und wie es scheint, ohne je ein Stirnrunzeln der letztern erfahren zu haben.[12]) Ein eingehendes Lebensbild von ihm wäre wohl noch zu entwerfen – ein glänzendes Künstlerleben aus dem 18. Jahrhundert, auch nach der rein menschlichen Seite hin, noch zu schildern.

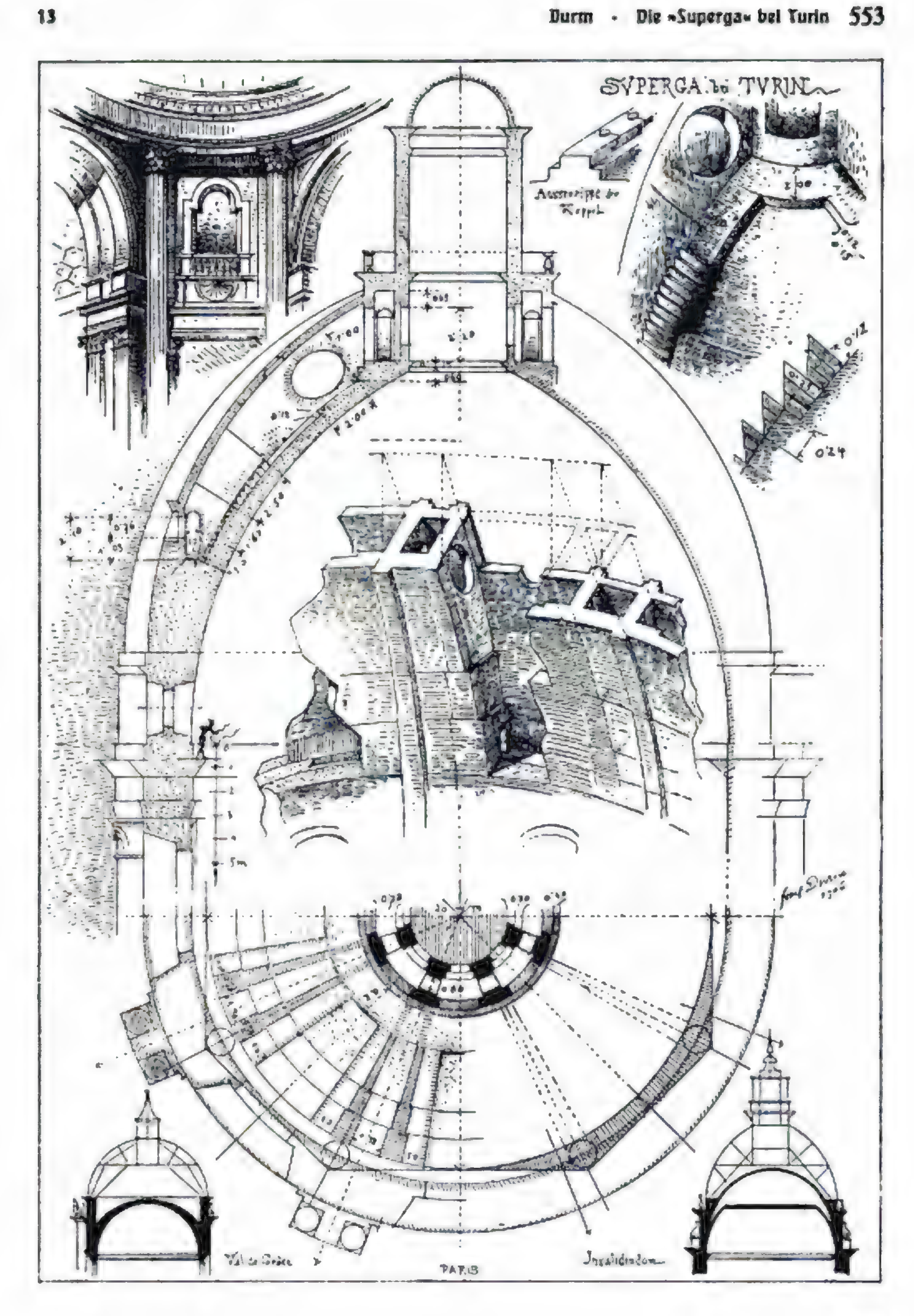
Sein größtes Werk auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst etwas eingehender ins Auge zu fassen, bliebe noch übrig, wobei auch die rein technischen Momente nicht außer acht gelassen werden dürften.

Die Lage des Bauwerkes auf steiler Höhe verlangte wie bei der Wallfahrtskirche von S. Lucca bei Bologna oder bei Maria di Carignano in Genua u. a., geschlossene Massen unter wirksamer Betonung der Höhenentwicklung, ohne zu starke Hochführung einzelner Teile und eine klare Silhouette.

Juvara griff daher zum gleichen Mittel – zur Zentralanlage mit entwickelter Kuppel, der er ein für die Nähe berechnetes, schützendes Propylaeon vorlegte, dessen schmucklose Spiegeldecke als eine wenig glückliche Beigabe zu bezeichnen ist. Die Nachbildung einer antiken Kassettendecke wäre wohl vorzuziehen gewesen. Drei Freitreppenanlagen führen zu dieser, mit Säulen geschmückten, mit antikem Giebel bekrönten Vorhalle und den sie umgebenden Terrassen hinan. Mit dem Zentralbau organisch verbunden sind die Bauten des Konvents, die einen viereckigen Hof umschließen,[13]) und den Kuppelraum zu etwa ein Drittel seiner Rundung umspannen und nach vorne durch kräftige Stirnbauten abgeschlossen sind, aus deren Mitte (nicht an den Ecken wie Gurlitt angibt) je ein zierlicher Uhr- und Glockenturm mit etwas befremdlich zur übrigen Architektur ausgebildetem Helm hervorragt. Trotz dieser Zugabe wirken sie in ihren wohl abgewogenen Größenverhältnissen zur Kuppel entschieden besser als ihre Verwandten auf Maria di Carignano.

Ihre Anordnung und Ausführung verraten entschieden eine größere Routine und Meisterschaft im Entwerfen und in der Beurteilung der Totalwirkung der Bauanlage des Architekten der Superga gegenüber dem der Maria di Carignano. In dieser Richtung ist Juvara dem Alessi überlegen, bei der Gestaltung des Innenraumes steht er aber tief unter ihm. Einen Zauber und einen Schmelz, wie ihn das Innere der genannten Genueser Kirche bietet, wird man bei der Superga vergebens suchen. Für die Ausführung bediente sich Juvara im Äußern des Baues für die Pilaster, Pfeiler, Säulen und Gesimse eines weißen Kalksteines, während er die großen Mauerflächen mit Putz in gelblicher Farbe überzog. Das aufgehende Mauerwerk ist wie die Gewölbe aus Backsteinen hergestellt, die äußere Kuppelschale mit einer bräunlich gestrichenen Bleideckung versehen. Im Innern wurden polierte Säulen aus grauem, geädertem Marmor verwendet, dazu Postamente, die mit rötlichgelben Marmortafeln bekleidet sind; der Fußboden ist mit Marmorplatten ausgelegt, die Wände und Decken sind mit


BASILICA DI SVPERGA bei TVRIN
von Filippo Juvara
Hof
Hof
Chor
Sakristei
Vorhalle


SVPERGA bei TVRIN
PARIS

Putz überzogen, mit aufgemalten Feldereinteilungen und Ornamenten in grauer und gelber Tönung.

Die Zeitgenossen sagten: nichts sei grandios und imponierend am Werke, dafür zeige aber alles einen guten Geschmack in jedem Teil und in der Dekoration eine gewisse Eleganz. Der Bau sei hervorragend »per la saviezza e nobilità del disegno, per l'armonia che vi regna in ogni sua parte«.

Kleinlich können übrigens die Dimensionen der Kuppel mit über 20 m Spannweite, bei einer Höhe derselben bis zur Spitze des Kreuzes mit 85,69 m, nicht genannt werden, ebensowenig die Abmessungen der acht Portikussäulen mit 1,50 m Durchmesser und 16,78 m Höhe, die je aus zehn Tambours geschichtet sind.

Als Vorstufen für die Bauanlage werden die Sapienza in Rom und Maria della Salute in Venedig bezeichnet, was aber doch nur sehr äußerlich und allgemein zu nehmen sein dürfte und bei der Sapienza nur dann, wenn man den Grundplan umdreht, wobei übrigens immer noch die charakteristischen Momente: das Heraustreten des Kuppelbaues, die Vorlage eines Propylaeons, die Flankentürme, das Emporheben des Baues auf einen hohen Sockel mit vorgebauten Terrassen und Freitreppen fehlen würden. Bei der Sapienza bildet der langgestreckte, vorgelegte, von Hallen umgebene Hof einen vorbereitenden Bauteil, der durchmessen werden muß, ehe man die Kirche betritt, der weiter rechts und links von Lehrsälen umgeben und von der Straße durch eine Mauer abgeschlossen wird — Dinge — von denen bei der Anlage der Superga keine Spur zu finden ist. Der Gedankengang für den Entwurf ist bei beiden grundverschieden. Ebensowenig ist eine Verwandtschaft zwischen der Grundrißanlage unserer Kirche und der von Maria della Salute in Venedig, dem Wunderwerke Baldassare Longhenas (1656), zu finden, sei es denn, daß man, wieder nur äußerlich, in der achteckigen Grundrißform des Kuppelraumes die Ähnlichkeit herausfinden will, die aber nicht tiefer geht als bei hundert andern Polygonkirchen auch.

Vor allem ist zu konstatieren, daß wir es bei dem Grundplan wohl mit einer Achteckform zu tun haben, die sich aber nur auf das erste Geschoß des Innern erstreckt und bei der die Achteckseiten nur paarweise gleich sind, somit vier kleine und vier große Seiten zeigt. An den letzteren liegen einander diametral gegenüber, der Haupteingang und der Chor, dann zwei große Kapellen mit Altarnischen; an den ersteren, in den Diagonalachsen des Polygons, vier kleinere Kapellen. Die großen Kapellen sind hoch geführt und mit Tonnengewölben überspannt, die durch doppelte Stirnbogen nach dem Innenraum abgeschlossen sind. Solche Doppelbogen oder gekuppelte Bogen schließen auch die Gewölbe beim Eingang und beim Chor ab. Niedergehalten sind die vier Kapellen bei den kleinen Seiten, die sich aber nicht mit Bogen nach dem Innern öffnen, sondern durch horizontallagernde Architrave in der Kämpferhöhe der Bogen der großen Kapellen abgeschlossen sind. Darüber befinden sich Loggien in der Größe der Kapellchen, die nach vorne mit einem kleinen Balkon besetzt sind, von denen aus man durch oberhalb halbkreisförmig abgeschlossene Öffnungen den Blick in das Innere der Kirche hat.

In den einspringenden Ecken des Polygons stehen nun die genannten korinthischen

Marmorsäulen, die ein kreisrund geführtes Hauptgesimse, bestehend aus Architrav, Fries und mit Konsolen besetzter Korona, mit einer vorgesetzten Balustrade tragen.

Die Gliederung dieses Geschosses ist originell, schön und lebensvoll, mit vielem Geschick durchgeführt und reizvoll in der Perspektive. Der Wechsel der Kleinarchitektur zwischen den Säulen in der Ecke, mit den großen, sich weit öffnenden Bogen ist äußerst glücklich. Dadurch, daß Juvara in diesem Geschosse das Achteck mit geraden Seiten zur Grundform genommen hat und den Kreiszylinder des Kuppelbaues erst über dieser beginnen ließ, ist er bei den großen Kapellenbogen den doppelt bedingten Kurven aus dem Wege gegangen, die z. B. im Pantheon so fatal wirken. Auf kleinere Verhältnisse angewendet, begegnen wir ähnlichen Inkonvenienzen, durch die Rundform des Untergeschosses hervorgerufen, bei der Kapelle S. Bernardino zu Verona, dem Meisterwerke Sanmichelis. Die in der Rundung geschwungenen Giebelaufsätze der Altarnischen beeinträchtigen dort das sonst so köstlich entworfene Werk mit seinen wundervollen Einzelheiten.

Juvara ist hier dem Sanmicheli in der Anordnung des Ganzen überlegen, als er die zylindrische Form seiner Grabkirche erst über der Balustrade des unteren Teilgeschosses beginnen ließ, und unter dieser mit den geraden Seiten des Achtecks rechnete, wogegen er tief unter jenem steht, sobald eine geistvolle und prächtige Behandlung der Details in antiker Form in Frage kommt. Daß er sich seinen Übergang von der Achteck= zur Rundform durch die eingestellten Ecksäulen unter dem kreisrunden Gebälke schuf, ist wohl wegen der sich ergebenden ungleichen Unterfichten des Architraves nicht ganz einwandfrei (vgl. Fig. S. 553). Dieser Fehler wird aber wieder erträglich gemacht durch das Zurücksetzen des Tambourgemäuers hinter die senkrechte Flucht des Abschlußgesimses, das noch wirksamer wird durch die bis an den Rand dieses Gesimses vorgerückte Balustrade.

Entsprechend der Wandgliederung im unteren Geschoß sind die darüber befindlichen Tambourwände durch Halbsäulen und Begleitpilaster belebt (vgl. Fig. S. 553), die durch das Hauptgesimse beim Beginne der Kuppelwölbung gekröpft sind und über jenes hinaus eine Fortsetzung in den flach vortretenden Rippen bis zum Laternenkranz finden.

Die acht Fenster des lichtbringenden Tambours sind im Lichtmaß und in der oberhalb halbkreisförmig abgeschlossenen Form unter sich gleich, und nur die vier Fenster über den großen Bogen haben eine reichere, etwas barock gebildete Umrahmung wohl wegen der ungleichen und größeren Felderbreite der Wandflächen zwischen den Halbrundsäulen erhalten.

Barock bleiben für mich nur die gebrochenen Flachgiebelverdachungen, nicht aber die teilweise gewundenen Säulenschäfte, denn letztere weist auch die Antike in guter Zeit schon auf. Am Fuße der Gewölbefelder sind noch, zur Vermehrung des Lichteinfalls, ovale Fensterchen angebracht, die an der Außenseite der Attikabrüstung zum Ausdruck gebracht sind. Der architektonische Wert des Innenraumes gipfelt somit nicht in einer geistvollen Durchbildung des architektonischen Details, vielmehr in dem

originellen Aufbau des kreiszylinderischen Obergeschosses mit der Rundkuppel auf dem polygonen unteren Geschoß und in den vermittelnden Übergängen, wobei der untere Teil auf einer künstlerisch höheren Stufe als der obere steht.

Erhöhen ließe sich heute noch die Wirkung des Innern, das der Hauptsache nach durch einheitliches, hohes Seitenlicht und nur schwaches Oberlicht erhellt ist, durch eine der Würde des Baues entsprechende Ausschmückung mittels Vergoldung und Malerei. Was an solcher jetzt geboten wird, ist als wenig herzerhebend zu bezeichnen.

Wäre das Äußere einheitlich in echtem Materiale durchgeführt, wie St. Peter in Rom, und zwar in allen seinen Teilen in dem hellen Kalksteine, wer sollte ihm dann eine höchste künstlerische und monumentale Wirkung absprechen? Der gelbe Anstrich neben den natürlichen hellen Werksteinen schwächt eine solche ab.

Richtig ist die Auffassung C. Gurlitts, daß, allerdings sehr ins Kleine übersetzt, die Gliederung und Verstärkung der Umfassungsmauern des lichtbringenden Tambours, wie auch die der Kuppel mit der Laterne über dieser, an St. Peters Dom in Rom erinnern.

Das aufsteigende Tambourgemäuer wird durch acht Pfeilervorlagen verstärkt, an welche rechts und links Säulchen angegliedert sind, ähnlich wie an dem größten Meisterwerke Buonarottis. Diesen äußeren gekuppelten Wandsäulen des Tambours entsprechen gekuppelte Pfeilerchen bei der Attika, und diesen wieder gedoppelte, einfach profilierte Strangen auf der äußeren Kuppelfläche, die nach der Laterne zu verlaufen.

Dazu sei bemerkt, daß die Mittelachsen der inneren Säulen sich nicht mit denen der äußeren Tambourpfeiler decken, bedingt durch die ungleichseitige Achtecksform des Innenraumes und durch die gleichmäßige Verteilung der Pfeiler auf dem Zylindermantel des Tambours.

Des öfteren wird gesagt, daß die Bauten der letzten großen Epoche der italienischen Renaissance unter dem Drucke der damals tonangebenden Franzosen stehen, wie dies bei dem Palazzo del Valentino in Turin, bei dem Lustschloß in Stupinigi mit ihren Mansartdächern der Fall ist; bei kirchlichen Kuppelbauten bleibt sie aber der Tradition treu, und weicht von den massiven Doppelkuppelkonstruktionen, wie sie latent zuerst an dem Battistero, vollendet bei der Domkuppel in Florenz auftreten, bei denen nach antikem Brauche Decke und Dach eins sind, nicht ab.

Nicht wie es Alessi in Maria di Carignano in Genua gemacht hat, wo die innere und die äußere Schutzkuppel unabhängig und getrennt voneinander ausgeführt sind und nur durch die beiden übereinanderliegenden Treppenläufe Verspannung untereinander haben, auch nicht wie es Michelangelo bei St. Peter anordnete, wo in gleichen Entfernungen voneinander, durchsetzende Sporen oder Rippen mit zwischengespannten Gewölbekappen ausgeführt wurden, sondern in einer neuen Weise konstruierte hier Juvara.

Den äußern Verstärkungspfeilern am Tambourgemäuer entsprechend sind paarweise gekuppelte Sporen durch den Hohlraum beider Kuppelschalen geführt, die bis zum Umgang unter der Laterne geführt sind und diesen in seiner ganzen Höhe fassen. Der unterste Teil der Kuppel ist bis über die Ovalfenster massiv ausgeführt und erst darüber beginnt die Trennung in zwei Schalen und das Freiwerden im Raum der gekuppelten

Sporen, die etwa noch über die äußere Fläche der Schutzkuppel hervortreten (vgl. Fig. S. 553). Die Sporen sind nach dem Scheitelring zu abgetreppt wie in St. Peter; sie zeigen am Fußpunkt 0,57—0,60 m breite und 2,50 m hohe Durchgänge und in der Nähe des Anfalls an den Laternenunterbau 2—2,50 m große ovale Öffnungen, letztere wohl, um das Gewicht des Oberteils zu erleichtern. Die Gewölbefelder zwischen den Sporen sind nicht gleichmäßig stark durchgeführt, sie werden vielmehr seitlich durch 1 m, oben durch 2 m breite Bänder verstärkt. Die Verstärkungen sind zum Teil in ganz zweckmäßiger Weise treppenartig gezahnt (vgl. Fig. S. 553), um ein Begehen der Kuppelflächen bei Reparaturen zu erleichtern. Über den unteren Lichtfenstern der Schutzkuppel ist ein Eisenring eingelegt; von anderen Verstärkungen durch Eisen konnte ich nichts entdecken.

Die Konstruktion in ihrer Gesamtheit ist eine überlegte, die Ausführung eine solide und von Rissen ist nicht viel zu bemerken; nur oberhalb der ovalen Durchbrechungen der Sporen sind welche vorhanden, da wohl auch bei diesem Baue das Gewicht der Laterne etwas zu groß ausgefallen ist. Die französischen Architekten wichen bei ihren Kuppelbauten — und das ist der charakteristische Unterschied zwischen diesen und den italienischen — von der antiken Tradition ab und errichteten über der inneren steingewölbten Kuppeldecke ein Schutzdach aus Holz, dem sie eine kuppelförmige Gestalt gaben. Ein unmittelbarer Vergleich zwischen italienischen und französischen Kirchenkuppeldächern ist daher nicht zulässig, weil die statischen und technischen Grundlagen beider ganz verschiedene sind. Die Grenzen für die Form waren bei den Italienern enger gezogen; die Franzosen konnten sich bei der Annahme der Holzkonstruktion alle möglichen Freiheiten erlauben, ohne daß besondere statische Maßregeln zu ergreifen waren, und hatten auch bei der Hochführung des Tambours viel freiere Hand.

Man vergleiche den Querschnitt des Invalidendomes oder von Val de Grâce in Paris mit dem Kuppelquerschnitt des Juvara (vgl. Fig. S. 553). Einen Vorteil hatte die französische Art: sie gestattete eine mäßigere Höhenentwicklung des Innenraums bei einer mächtigern Entfaltung der äußeren Gestaltung der Kuppel, was bei der italienischen, steinernen Doppelkuppel nicht angängig war. Innere und äußere Kuppeln konnten in ihren Umrissen nicht sehr viel voneinander abweichen und oft mußte, namentlich bei weniger bedeutenden Größenverhältnissen, das Innere, der äußeren Entfaltung der Kuppel wegen, leiden.

Bei der Val de Grâce fängt der Fuß der Holzkuppel genau über dem Scheitel der inneren Steinkuppel an und beim Invalidendom müssen drei Kuppeln — zwei steinerne und eine Holzkuppel übereinander — die maßvolle Höhe des Innenraums und die mächtige Gestaltung des Äußern ermöglichen (vgl. Fig. S. 553).

Freieres Spiel hatten die Franzosen, aber nur um den Preis der Verzichtleistung auf eine absolute Monumentalität. Der glanzvollste architektonische Abschluß, die feierliche Bekrönung des Werkes konnte das erste, beste Schadenfeuer vernichten. Nicht so in Italien. Dem Walten der Elemente konnte man dort beruhigter zusehen.

Als Volkskirche gelobt und gebaut, hatte sie aber auch noch die Bestimmung, die

Königsgräber des Hauses Savoyen in sich aufzunehmen. Als Ort für diese wurde eine besondere Unterkirche unter dem Chore und dessen Seitenräumen, eine Krypta von großen Verhältnissen angelegt und ausgeführt.

In der Querachse des Chores zieht sich diese hin in Form einer 40 m langen, 6,30 m breiten und 7 m hohen, mit Tonnen- und Klostergewölben überspannten Halle, deren Wände durch Nischen unterbrochen, zur Aufnahme der Monumente für die Mitglieder der königlichen Familie bestimmt sind. Diese Halle wird in der Mitte durch eine senkrecht zu ihr geführte, zweite Halle durchsetzt, deren Hauptachse mit der großen Achse des Baues zusammenfällt. Wo die beiden Hallenachsen sich treffen, ist die Anlage zu einem 9 m weiten Achteckraum erweitert. Dieser Raum und die große Halle sind zur Aufstellung der Königsmonumente bestimmt. An der einen Achteckseite wurde eine Apside ausgebaut, in der ein Hochaltar aufgestellt ist. Diesem gegenüber, in der Querachse liegt der Eingang zu den Grabgewölben (vgl. Grundplan S. 552). Rechts und links des Querbaues liegen, von der langen Halle aus begehbar, je ein quadratischer Raum von 7 m Seitenlänge, in dem die Gräber und die Monumente der Familie »Savoja Carignano« und anderer Mitglieder der Königlichen Familie untergebracht sind. Tageslicht erhält die Anlage durch eine große Öffnung vom Hofe aus. Das Innere ist mit bescheidenen Stuckverzierungen und schlichtem, hellem Anstrich versehen und mit in Mustern gelegten Steinplatten der Boden abgedeckt. Unter den Grabmälern sind die des Carlo Emanuele III und des Vittorio Amadeo II hervorzuheben. Fassen wir die Wirkung des Monumentes im ganzen nochmals zusammen, so geschieht das am besten mit den Worten Parolettis:

»L'effet de sa perspective m'a toujours paru plus remarquable au moment du soleil couchant. Les masses d'ombre projetées par les rayons lumineux sur une ligne presqu'horizontale répandoient un air de repos et d'ensemble sur toutes les parties de l'édifice, et m'inspiroient un sentiment si profond, que j'étais induit à penser que dans les monuments crées par le Génie, il y a une beauté d'inspiration, une perfection cachée qui échappe à l'analyse géométrique, et aux mesures rigoureuses de la règle et du compas. C'est là le caractère qui distingue les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Les détails peuvent en être étudiés: mais ce qui est presqu'inimitable, est leur ensemble noble et majestueux, et leur aspect idéal et solennel.« (Vgl. Lichtdrucktafel)

1) Vgl. Gaudeamus, Lieder aus dem Engeren und Weiteren. Von Joseph Viktor von Scheffel, mit Illustration von Anton v. Werner, Stuttgart 1877, S. 120.
2) Vgl. Recueil de Décorations intérieurs par C. Percier et R. F. L. Fontaine, exécuté sur leurs Dessins, Paris 1812, und Gottfried Semper, Der Stil, Bd. II, S. 347, München 1863.
3) Vgl. Ernst Reinhardt, in der Zukunft: Jahrg. XIV, 7. Oktober 1905, Nr. 1.
4) Th. Zielinski, Professor an der Universität St. Petersburg: Die Antike und wir. Vorlesungen, autorisierte Übersetzung von E. Schöler, Leipzig 1905.
5) Vgl. Chiese Principali d'Europa dedicate a Sua Santità Leone XII, Pon. Mas. Milano 1824, presso gli editori, presso Ferd. Artaria-Milano; presso Fratelli de Romanis. Die »Editori ossoquiosi« sind namentlich nicht angeführt.
6) C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887, Kap. XXII.
7) C. Isala, Torino, Guida del Viaggiatore, Torino, G. B. Paravia & Comp., ohne Jahreszahl.
8) Handbuch der Architektur: Die Baukunst der Renaissance in Italien von Dr. Josef Durm, Dr. Ing., Stuttgart 1903, S. 470.

9) Über die Lissaboner Bauten vgl. Alb. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal, Bd. I, S. 55 u. ff., Frankfurt 1890. Dort wird der Tätigkeit Juvaras in Lissabon keinerlei Erwähnung getan, wohl aus dem Grunde, weil auch seine Werke bei dem großen Erdbeben 1755 eingestürzt waren, was man a. a. O. zwischen den Zeilen lesen kann, wenn gesagt wird, »daß bei der genannten Katastrophe die ältesten Kirchen fast ohne Ausnahme eingestürzt und die Paläste am Tejo weggeschwemmt und damit die wichtigsten Denkmale vernichtet worden sind«. Bei Brockhaus (Konversationslexikon) ist dagegen bemerkt: »Unter den königlichen Schlössern zeichnet sich keins durch imposantes Ansehen aus, außer dem auf einer Anhöhe bei Belém gelegenen Palaste Ajúda, der jetzigen königlichen Residenz, einem gewaltigen, aber unvollendet gebliebenen Bauwerk, mit dem königlichen botanischen Garten, dem Naturalienkabinett und anderen Sammlungen.« — Ist damit vielleicht das Werk Juvaras gemeint?

10) Die Herausgeber des genannten Mailänder Werkes führen dagegen besonders an, daß Juvara, nach Turin zurückgekehrt, den Palazzo del Conte Birago erbaut habe.

11) Andere wollen 1731 als Sterbejahr angenommen wissen. Vgl. Alinari, Photographieaufdruck.

12) In dem angeführten Werke »Chiese principale d'Europa« ist in dem Abschnitt: Descrizione della Basilica di Superga, Seite (3) und (4) in Fußnote (1), eine kurze Lebensbeschreibung Juvaras gegeben, in der, unter Hinweis auf eine über ihn gehaltene Lobrede Maffeis in den Osservazioni Letterarie, T. III, folgendes gesagt wird: »Don Filippo Juvara, cavaliere di Portogallo e abate di Selve, uscì di questa vita in Madrid nel 1735. Si afferma ch'egli avea gran facilità nel lavoro e che le più piccole cose di sua mano erano die una beltà rimarchevole. Aggiugne il Milicia ch'ei fu sprezzatore delle piccole fabbriche, e volea sempre il grande più dispendioso.«

13) C. Gurlitt gibt a. a. O. eine Grundrißskizze der ganzen Anlage.





Die »Superga« bei Turin von Filippo Juvara

Ludwig Schemann

Ein Wort über Luigi Cherubini

Nebst vier unveröffentlichten Briefen des Meisters

Ein Wort über Luigi Cherubini

Nebst vier unveröffentlichten Briefen des Meisters

Von Ludwig Schemann in Freiburg im Breisgau

In einem vielbesprochenen Buche[1]) hat kürzlich Ludwig Woltmann als kühner Neuerer die bedeutsame These aufgestellt, daß die überwältigende Mehrzahl der großen Gestalten der italienischen Renaissance germanischen Geblütes gewesen, ja, daß die ganze großartige Entwicklung des modernen Italiens auf die Germanen, bezw. die germanische Beimischung des italienischen Blutes zurückzuführen und durch sie in der Hauptsache verkörpert sei. Er führt bis ins 19. Jahrhundert hinein so ziemlich alle hervorragenden Vertreter italienischen Geisteslebens auf germanischen Ursprung zurück.

Es leidet keinen Zweifel, daß diese These nicht so unbedingt, wie ihr Urheber sie aufgestellt, von der wissenschaftlichen Einzelforschung aufrecht erhalten werden wird: sie mag sich wohl einige Abzüge gefallen lassen müssen. Ebenso zweifellos aber ist es, daß sie sobald nicht wieder aus der wissenschaftlichen Erörterung verschwinden wird, und vor allem – das kann man wohl heute schon sagen –, daß sie in ihrem Kern, in ihrem Grundgedanken richtig ist und daher auch in sehr weitem Umfange sich als siegreich behaupten wird.

Einen der allergewaltigsten Italiener hat Woltmann, der sonst vielfach selbst Talenten zweiten Ranges gewissenhafte Beachtung schenkt, völlig übergegangen: Luigi Cherubini. Und doch würde gerade diese Gestalt ihm die Eingliederung in sein System ganz besonders leicht gemacht haben. Einmütig haben ja, soviel ich sehe, alle berufenen Beurteiler die intime Zugehörigkeit Cherubinis zu der Welt der deutschen Musik, seine enge Verwandtschaft mit Beethoven (enger als die Mozarts) hervorgehoben.

Aber Woltmanns Verfahren steht leider gar nicht vereinzelt da, entspricht vielmehr fast einer heute herrschenden Gepflogenheit, nach welcher Cherubini mehr oder minder immer und überall vergessen wird.

Für Italien, ja selbst für Frankreich bedarf dieser Satz kaum eines Beleges. Für sein Vaterland hat Cherubini in den anderthalb Jahrhunderten, seit er der Welt geschenkt worden, sozusagen nicht existiert, und daß vollends das neueste Italien, dessen hervorragendste Musiker ihn nach der Erfahrung des Verfassers so gut wie gar nicht kennen, nichts mit ihm anzufangen weiß, wird niemanden wundern, auf den einmal im Dome von Siena oder in Santa Annunziata moderne Opernmelodien gewöhnlichsten Schlages entweihend eingedrungen sind. Aber auch Frankreich, wiewohl der Boden seines Ruhmes, hat ihn nicht festzuhalten gewußt. Es hat sich sozusagen durch das frostige Monument seines Père Lachaise, wie Italien durch die Inschrift am Geburtshause des Meisters und das Kenotaph in Santa Croce, von ihm losgekauft.

Gestehen wir nur, daß es, grundsätzlich wenigstens, auch bei uns nicht viel anders aussieht. Wohl tauchen gerade die harmloseren und nicht eben bedeutendsten Schöpfungen

Cherubinis, wie der »Wasserträger« und besonders einige Ouvertüren, noch häufiger, fast wie Anklänge aus früheren Zeiten, in den Spielplänen unserer Bühnen und Programmen unserer Konzerte auf. Auch das C-Moll-Requiem kommt wenigstens hie und da zur Aufführung. Aber daß Cherubini in unserem doch so fieberhaft regen Musiktreiben von heute eine wirkliche Rolle, geschweige eine seiner Bedeutung entsprechende Rolle spiele, wird wahrlich niemand behaupten wollen. Auf keinem der großen Musikfeste, dem eigentlichen musikalischen Extrakt und Quintessenz unserer und vergangener Zeit, bin ich dem Meister, wenigstens in einer seiner großen Schöpfungen, je begegnet; wiewohl doch schon Wagner (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. II, S. 336–37) von der Kirchenmusik Beethovens und Cherubinis mit Recht gesagt hat, daß sie mehr für derartige öffentliche Vorführungen als für die Kirche geschaffen sei. Unsere Theaterdirektoren vollends scheinen von Cherubini gar nichts zu wissen, wenn sich nicht, wie erwähnt, zufällig einer des »Wasserträgers« erinnert.[2]) Und doch kann man durchaus nicht etwa sagen, daß unsere Zeit im übrigen die Toten ruhen ließe. Im Gegenteil, wir leben in einem Zeitalter der Ausgrabungen; das redivivus ist für wie manchen weitestgehende Parole geworden. Was haben deutsche Musiker, zumal der Lisztschen Schule, nicht alles getan, um einen Berlioz sozusagen mit Haut und Haar auferstehen zu lassen! Ganz gewiß wird dies dem einst in seinem Vaterlande so viel Verkannten niemand mißgönnen. Nur frage ich: was ist in demselben Deutschland geschehen, um dem so ganz unvergleichlich viel größeren Cherubini gegenüber auch nur die allergeringsten Pflichten der Pietät, Dankbarkeit und Verehrung, vor allem aber der Gerechtigkeit, zu erfüllen?

Um ganz zu ermessen, wie groß diese Versäumnis sei, können wir nichts Besseres tun, als uns einmal die so ganz ungemeine Übereinstimmung vergegenwärtigen, welche zu seinen Lebzeiten und in den ersten Zeiten nach seinem Tode bei allen großen Meistern damaliger Zeit über Cherubini als einen der Ersten seiner Kunst herrschte, und erst in unserer Zeit durch eine ebenso große, aber beschämende Übereinstimmung des Schweigens und Ignorierens abgelöst werden sollte. Wenn wir bedenken, wie selten bedeutende Zeitgenossen einander wahrhaft würdigen, wie häufig dagegen große Künstler einander verkennen und ablehnen, so will es um so mehr besagen, wenn gerade in dem volltönenden Hymnus der Meister auf Cherubini so gut wie keiner gefehlt hat.

Den Reigen möge, wie billig, Beethoven eröffnen, der in seinem Briefe vom März 1823 (in der Nohlschen Sammlung, S. 227–29, Nr. 250, 51) schreibt:

Hochgeehrtester Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich diese Gelegenheit, Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muß die schöne Kunstwelt bedauern, daß seit einiger Zeit, wenigstens in unserem Deutschland, kein großes theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Product Ihres großen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an großen Geistesprodukten. Also bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme und nehme weit mehr Antheil daran als an meinen eigenen Werken; kurzum ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht, daß ich Sie in Paris sehen könnte, mit welchem außerordentlichem Vergnügen könnte ich mich

über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Nun muß ich noch hinzusetzen, daß ich bei jedem Künstler und Kunstliebhaber mich immer mit Enthousiasmus über Sie äußere.... Ich werde Sie alle Zeit lieben und verehren, et vous resterez toujours celui de mes contemporains que j'estime le plus.... (Aus den beiden bei Nohl a. a. O. mitgeteilten Briefskizzen zusammengezogen.)

Diesem Denkmal, das ein Großer dem andern errichtet hat, und das sie beide gleichermaßen ehrt, mögen sich die Worte Webers anreihen, Gesammelte Schriften (= Bd. III der Biographie seines Sohnes), S. 154:

(1817) Einer der wenigen Kunstheroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.... Ernst, oft bis zum düsteren Brüten – stets die schärfstbezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit – gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen – kurz und energisch – manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes – das, bei den großgedachten Conturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt – beurkunden das ist seine Weise.

Weitere begeisterte briefliche Äußerungen Webers über den »Wasserträger«, seine Lieblingsoper, sehe man bei Edward Bellasis, Cherubini: Memorials illustrative of his life, London 1874, p. 113 ff.[3])

Spohr sagt in seiner Selbstbiographie, Band II, Kassel und Göttingen 1861, S. 114 ff.: »Ich versetzte mich in Gedanken in die Zeit meiner Knabenjahre zurück, wo Cherubini mein Idol war ... Ich erinnerte mich lebhaft der Abende, wo die Deux journées zum ersten Male gegeben wurden, wie ich ganz trunken von dem gewaltigen Eindruck, den dieses Werk auf mich gemacht hatte, mir noch am Abend die Partitur geben ließ und die ganze Nacht darüber saß, und wie es hauptsächlich diese Oper war, die mir den ersten Impuls zur Komposition gab.« Und S. 134 fügte er hinzu: »Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte.«

Nach Bellasis, p. 101, war Cherubinis »Medea« eine Lieblingsoper Schuberts. Schumann, in den »Gesammelten Schriften über Musik und Musiker«, Bd. II², Leipzig 1871, S. 14: »Jetzt kommt Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte.«

Mit am Enthusiastischesten sind die verschiedenen Aussprüche Mendelssohns über Cherubini gehalten. In vollen Tönen preist er den »Wasserträger« in einem Briefe an seinen Vater, und an Devrient schreibt er (Düsseldorf, den 5. Februar 1834), die ersten drei Takte von dessen Ouvertüre wögen Devrients ganzes Repertoire auf. Anderswo spricht er sich darüber aus (Bellasis, p. 153), wie lebhaft er im Stile des Fidelio den des Wasserträgers wiedererkenne, und daß wir ohne letzteres Werk überhaupt Fidelio gar nicht besitzen würden.[4])

Seine Worte über die »Abenceragen« (»Briefe aus den Jahren 1830–1847«, 3. Aufl., 1875, II, S. 135–36) muß ich hier wörtlich anführen: »Und der alte Cherubini? Das ist doch ein einziger Kerl: Ich habe da seine Abenceragen und kann nicht aufhören,

mich an diesem petillanten Feuer, an den geistreichen, eigentümlichen Wendungen, an der außerordentlichen Zierlichkeit und Feinheit, mit der alles geschrieben ist, zu erfreuen und dem alten Prachtmanne dafür zu danken. Dabei ist alles so frei und keck, und so höchst lebendig.«

Wagner nennt (II, 336, 37) Cherubini und Beethoven als »die größten Tonsetzer ihrer Zeit«. Sie haben »Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind«. Ich darf hier wohl auch auf meine »Erinnerungen an Richard Wagner« (Stuttgart 1902) verweisen, wo ich S. 50 ff. meine mit Wagner über Cherubini geführten Gespräche berichte.

Ganz die gleiche, wie die der deutschen, war seiner Zeit die Stellung der französischen Meister zu Cherubini. Eine Reihe von Aussprüchen derselben kann man bei Bellasis nachlesen; besonders schön ist die längere, warme Charakteristik Adolphe Adams (Bellasis, p. 374 ff.), aus der ich nur einige wenige Stellen wiedergeben will: »... Cherubinis Stil gehört eher der deutschen als der italienischen Schule an ... Seine Weise ist weniger italienisch als die Mozarts. Es ist eher die Wiederauferstehung der um die Entdeckungen der modernen Harmonie bereicherten altitalienischen Schule. Ich glaube, wenn Palestrina in unserer Zeit gelebt hätte, würde er ein Cherubini gewesen sein: die gleiche Reinheit, das gleiche Maßhalten in den Mitteln, dieselbe durch geheimnisvolle Ursachen gewonnene Wirkung«.

Endlich noch Berlioz, über das C-Moll-Requiem, das er mit Recht für das größte Werk des Meisters erklärt:[5]) »Keine andere Schöpfung dieses großen Meisters kann an Reichtum der Gedanken, an Fülle der Form und strenger Erhabenheit des Stiles irgend einen Vergleich mit ihm aushalten ... Das Agnus Dei übertrifft im decrescendo alles, was je in dieser Art geschrieben worden ist. Auch die künstlerische Arbeit dieser Partitur ist von unschätzbarem Wert; der Gesangsstil ist scharf und klar, die Instrumentation farbenreich und gewaltig und doch immer ihres Gegenstandes würdig.«

Mit den Künstlern sind Cherubini gegenüber auch die Kunstrichter Hand in Hand gegangen. Am Schlusse des Bellasisschen Buches findet sich eine Reihe volltönender Denkworte auf ihn von Männern verschiedener Nationen, die sämtlich darauf hinauslaufen, daß er schlechthin unvergleichlich oder doch eben nur mit Beethoven zu vergleichen sei. Ich gebe nur einige wenige Stellen davon wieder.

Miel (bei Bellasis, 377): »So war Cherubini: eine kolossale, außerordentliche Gestalt, ein inkommensurabler Genius, ein Leben reich an Tagen, an Meisterwerken und an Ruhm. Unter seinen Nebenbuhlern fand er seine aufrichtigsten Bewunderer.« (Es folgt dann der vorerwähnte Ausspruch Beethovens.) »Das Urteil eines solchen Nebenbuhlers ist für Cherubini die Stimme der Nachwelt selbst.«

Macfarren (p. 376 ff.): »Cherubinis position is unique in the history of his art.« (Er war siebzig Jahre künstlerisch tätig und zugleich Zeitgenosse Cimarosas und Mozarts, wie Verdis und Wagners.) »His artistic life was indeed a rainbow based upon the two ex trems of modern music, which shad light and glory on the great art cycle over which it arched.« (Es folgt eine kurze treffende Charakteristik Cherubinis als Musiker.)

Endlich Bellasis selbst, der sein Buch mit den Worten beschließt: »Bright as was Cherubinis fame during his lifetime, it has been growing steadily and rapidly since his death, and more especially of late years. The place he holds in the history of his art has never been disputed, and his admirers may justly claim for him the distinction of being not only the greatest contrapunctist of his time but also of being one the originalty, depth and pathos of whose inspiration well entitled him to rank amongst the foremost of composers in what may perhaps here after shine in history as the golden age of music.«

Von neueren Besprechungen möchte ich hier nur auf die von Fétis (in seiner Biographie universelle des musiciens) und auf Brendels schöne Charakteristik in seiner Geschichte der Musik, 5. Aufl., S. 344 ff., 404 ff., verweisen, von denen namentlich letztere der Größe des Meisters vollauf gerecht wird.

Genug, und übergenug. Der überwältigende Einklang der Stimmen der schaffenden Künstler wie der Kunstkenner zeigt uns die Gestalt eines Meisters, der alle unsere Großen ohne Ausnahme in den Bann der Bewunderung geschlagen, ja einzelne, wie Spohr, ja Beethoven heilsam beeinflußt hat; eines Meisters, dem gegenüber es füglich Richtungen und Verschiedenheiten nicht gibt oder doch nicht geben sollte; eines Meisters ersten Ranges, der an Wirkung und Nutzung durchaus neben den Bach, Händel und Beethoven stehen sollte und doch nicht einmal neben die Meister zweiten Ranges gestellt worden ist; eines Meisters endlich, der einst allen Musikern der Hauptkulturländer vertraut und nahe war, heute dagegen in seinen größten und schönsten Werken der großen Mehrzahl unserer Musiker völlig fremd geworden ist.

Wie ist eine solche Erscheinung, die als eine kunstgeschichtliche Ungebühr schlimmster Art, als ein schreiendes Unrecht bezeichnet werden muß, zu erklären? Kein Zweifel, daß der Hauptgrund in Cherubinis Vaterlandslosigkeit zu suchen ist. »Peregrino fra gli stranieri« — dies Wort findet sich in der Inschrift seines Geburtshauses, und es ist die tragische Devise für seine künstlerische Laufbahn geworden. Dennoch würde dieses Motiv allein für die Erklärung der Schicksale des Meisters nicht ausreichen. Wir möchten diese, was im besonderen Deutschland betrifft, mit der von uns für jetzt nicht anders denn als ein Zufall zu charakterisierenden Tatsache in Zusammenhang bringen, daß Cherubini in der Zeit der allgemeinen Neubelebungen, des rastlosen Ausgrabens und Bereicherns keinen eigentlichen Apostel, keinen Propagator unter der großen Zahl von Talenten unserer jüngeren Musiker fand. Und diesen Umstand wiederum wage ich auf einen zweiten zurückzuführen, daß er nämlich gerade den Mann, der wie kein zweiter bei uns großen Meistern Throne errichtet, Künstlerlaufbahnen geschaffen oder geebnet, Unterdrückte und Zurückgesetzte hervorgezogen, verklungene Töne wiedererweckt hat, daß er Franz Liszt sich einst entfremdet hatte. Kleine Ursachen, die man aus den Biographien der beiden Meister ersehen kann, haben hier große Wirkungen hervorgerufen. Es ist so dahin gekommen, daß, da in den Kreisen der Musiker selbst das Interesse für Cherubini abstarb, man die Propaganda den wenigen Nichtmusikern überließ, denen ihr Lebensstern wie durch Zufall den Meister im gleichen hellen Lichte wie einst seinen Zeitgenossen zeigte.[6])

Der Schreiber dieser Zeilen darf von sich sagen, daß er seit dreißig Jahren keine Gelegenheit hat vorbeigehen lassen, hervorragende Musiker auf das, was sie für ihre Kunst, hervorragende Katholiken auf das, was sie für ihre Kirche in Cherubini unbenutzt ließen, aufmerksam zu machen. Hie und da ist es ihm auch geglückt, den einen oder andern zum Eintreten für den Meister zu gewinnen. Aber er hat sich nie verhehlt, daß eines Tages ihm doch ein Musiker die Arbeit aus der Hand nehmen müsse. Fast schmerzlicher noch ist es ihm gewesen, daß er auch auf den einst gehegten Lieblingsgedanken, eine größere wissenschaftliche Biographie, die auch nach Bellasis' schätzbarer Vorstudie noch ein unabweisliches Bedürfnis bleibt, zu verfassen, um ihm näher liegender und dringenderer Arbeiten willen hat verzichten müssen. Ein kleines bescheidenes Fragment aber zu einer solchen Arbeit möchte er heute liefern in Gestalt der Veröffentlichung vierer Briefe aus den Jahren 1814 ff., die ein günstiger Zufall ihm vor Jahren in die Hände gespielt hat. Gerichtet sind sie an den damaligen Obersten, späteren Kriegsminister und vertrauten Freund Friedrich Wilhelms III., von Witzleben, der, als hervorragend für die Musik veranlagt, vorzüglicher Geiger und gründlicher Kenner des Satzes, während der Okkupation von Paris dort viel im Kreise von Tonkünstlern verkehrte und besonders mit Cherubini so intim wurde, daß dieser sogar acht Militärmärsche für Witzlebens Regiment setzte. (Verzeichnet im Katalog der Cherubinischen Werke bei Bellasis, p. 395, Nr. 307–314.)[7]

I *Paris ce 27 juin 1814*

Mon bon et cher ami,

Après quelques jours de votre départ, ne recevant aucune nouvelle, nous commencions, Mad^me^ Cherubini et moi, à être inquiets sur votre compte, et nos craintes s'augmentaient à mesure que votre silence se prolongeait. Enfin votre chère lettre est heureusement arrivée hier et nous a tranquillisés; cependant, par une circonstance qu'elle renferme, je me suis convaincu que nos craintes n'étaient point sans fondement, et les risques qui vous ont menacé me l'ont prouvé. Je désire, et j'espère, qu'avant de quitter la France, il ne vous sera plus arrivé de faire des rencontres aussi désagréables et aussi déloyales que celle que vous avez faite. Vous avez eu raison d'agir avec prudence dans une pareille occasion, et tous ceux qui connaissent le véritable point d'honneur et qui ont de l'humanité vous applaudiront: il y a eu de votre part plus de courage et de dignité à éviter les suites d'une provocation déplacée, qu'il n'y en aurait eu à en venir à des voies de fait pour repousser une troupe d'agresseurs fanfarons, qui méconnaissent le droit des gens, la délicatesse et l'urbanité.

Vous vous félicitez, mon ami, et votre sensibilité est émue d'avance à l'approche du moment où vous rentrerez dans votre chère patrie; c'est un sentiment tout simple et naturel aux personnes qui ont une âme comme la vôtre; mais en m'exprimant cette sensation, vous ne songiez pas à celle que j'éprouve; plus vous vous rapprochez des objets de tous vos voeux, c'est-à-dire de votre pays, de votre femme, de votre enfant, du reste de votre famille et de vos amis, plus vous vous éloignez du pays où vous laissez le seul véritable ami que, peut-être, vous y ayez fait; vous avez l'espoir prochain d'embrasser tout ce qui vous est cher, et moi, Dieu sait, quand je vous reverrai ... peut-être jamais! Mais malgré cette perspective,

que je n'ose envisager qu'avec un véritable regret, jamais l'amitié que vous m'avez inspirée et que je vous ai vouée n'éprouvera la moindre altération, et l'avenir vous le prouvera. Veuillez de votre côté, mon cher ami, me mettre toujours à même de vous en convaincre en provoquant les occasions par lesquelles je puisse vous témoigner mon attachement, et je me croirai en quelque sorte dédommagé de ne pas être ni avec vous ni près de vous. Ecrivez — moi le plus souvent que vous le pourrez, et autant du moins que les fonctions de votre état vous le permettront; ne craignez point de m'ennuyer de votre bavardage incorrect, comme par modestie vous voulez bien l'appeler, car, bien au contraire que d'être tel, je le trouve aimable, et rempli de sensibilité.

Monsieur Desfontaines du jardin des plantes m'avait chargé de le rappeler à votre souvenir lorsque je vous écrirais; je m'acquitte avec plaisir de la commission, bien sûr que vous aurez du plaisir à apprendre que Mr Desfontaines ne vous a point oublié. D'ailleurs, qui vous oublierait, vous ayant connu! Nous nous entretenons souvent de vous avec lui, et je suis charmé de trouver une occasion de parler de mon ami. Je voudrais que toutes mes conaissances vous eussent connu.

Salvador remercie le petit cosaque et le petit poulain de leurs respects, et il vous prie surtout, de dire à ce dernier, qu'il l'embrasse sur les deux joues, et sur les deux oreilles, et qu'il espère que quand il ira à Berlin, il voudra bien le recevoir à califourchon sur son dos, à condition pourtant qu'il ne le jettera point par terre.

Adieu mon cher ami, je vous embrasse tendrement, et vous prie de présenter mes hommages respectueux à Madame Vitzleben. Quoique je n'aie pas l'honneur de la connaitre, elle doit m'excuser de la liberté que je prends, en faveur de l'amitié que vous avez pour moi. Adieu, je suis tout à vous, avec l'attachement le plus sincère et le plus durable.

L. Cherubini

P. S. je compte recevoir de vos nouvelles de Vürzburg, et vous me direz où je dois vous écrire.
À Monsieur Monsieur le colonel Vitzleben *Poste restante. à Vürzbourg*

II

Paris 25 Septembre 1814

Je profite du départ de Paris pour Berlin de Mr Schlesinger libraire, pour vous faire parvenir cette lettre, mon cher et bon ami. Je suis inquiet de vous puisque il y a très longtemps que je n'ai reçu de vos nouvelles, et c'est bien mal à vous de ne m'avoir plus écrit, depuis plus de trois mois. Conformément à vos dispositions j'avais remis la dernière lettre que je vous ai écrite chez Monsieur Humbolt ambassadeur, mais ne sachant à qui m'adresser dans sa maison, j'ai laissé la lettre dans les mains de la première personne que j'y ai rencontrée, et c'était une dame. J'ignore d'après cela si cette lettre vous est parvenue; je crains que non, puisque elle est restée sans réponse de votre part. Si vous voulez que je continue à porter mes lettres pour vous chez l'ambassadeur, veuillez m'indiquer le nom de la personne à laquelle il faudra que je m'adresse pour que mes lettres puissent vous parvenir sans retard, et sûrement.

A présent, mon ami, je vous demande ce que vous faites et pourquoi vous avez cessé de m'écrire; je crains, sans pouvoir ou sans oser me le persuader que vous ne m'aimez plus, et que vous m'avez par conséquent oublié, à moins que des raisons graves ne vous aient empêché de me donner de vos nouvelles. Madame Cherubini est inquiète aussi sur votre

compte, car elle ne peut pas s'imaginer quels peuvent être les motifs de votre silence, si ce n'est de nous avoir oubliés, idée à laquelle nous ne pouvons pas nous faire ni elle ni moi. Je vous conjure donc, mon bon ami, de nous tirer de peine, et croyez que si vous aviez eu le tort de nous oublier, nous ne sommes pas dans le même cas, car si par modestie vous n'osassiez pas l'avouer hautement, vous devez vous priser assez pour vous dire intérieurement, que quand on a eu le bonheur de vous connaître, on ne peut plus vous effacer ni du coeur ni de la mémoire.

Adieu, bon ami, je suis pressé, à cause du départ de Mr de Schlesinger, et je n'ai pas le temps à cause de cela de m'entretenir aussi longtemps avec vous que je le voudrais. Veuillez présenter mes hommages à Madame Vitzleben, et croyez à l'attachement tendre et sincère que j'ai pour vous. Adieu, je vous embrasse de coeur et d'âme.

L. Cherubini

III *Londres 4 Avril 1815*

Mon très cher ami,

Je vous écrivis, il y a quelque temps, pour répondre à votre dernière lettre que j'avais tant désirée; ne sachant pas votre adresse je me suis servi d'un banquier de ma connaissance qui a des correspondents à Berlin, pour vous faire parvenir ma réponse: j'ignore cependant, si vous l'avez reçue. Je viens de recevoir ici une lettre que Mr le Comte Brühl m'avait adressée à Paris, pour me proposer la place de maître de Chapelle à Berlin. Je vois votre ouvrage dans cette lettre, mon cher ami, mais c'est dommage que ce moyen de vous revoir vienne justement à la veille d'un bouleversement général. Croyez-vous qu'il soit prudent pour moi d'accepter un tel engagement dans des circonstances, qui peuvent par la suite y porter atteinte? j'écris au comte, en même temps qu'à vous, et je lui expose mes craintes au sujet de la stabilité d'un contrat pendant la guerre qui va avoir lieu indubitablement. Qui me garantira, que les dépenses qu'entraîne la guerre, ne rendent point en quelque sorte nul mon engagement, par les réformes qu'on serait peut-être obligé de faire. Jugez ce que je deviendrais moi et ma famille dans tel cas, en pays étranger, ayant tout quitté à Paris, et sans espoir de rentrer dans les places que j'aurais abandonnées! Malgré cela, je fais à Mr le Comte Brühl mes propositions; je lui demande 16000 francs par an, la place de professeur du conservatoire de Berlin, en cas qu'on en crée un, payée à part; et si l'on veut, le voyage payé pour moi et ma famille. Si j'étais garçon ou si j'avais seulement un petit ménage, je n'aurais pas demandé ce prix; mais il faut que je puisse vivre avec la famille que j'ai, d'une manière honorable et digne de la place que j'occuperais, et que je puisse aussi ammasser quelque chose pour mes vieux jours. Si vous avez occasion de voir Mr le Comte, veuillez lui représenter tout cela, et le disposer à m'accorder ce que je demande, afin que je n'aie pas à me repentir d'avoir tout quitté à Paris. A présent cher ami, laissez que je vous témoigne combien je suis vivement et agréablement touché par l'espoir que j'ai de vous revoir, et peut-être de ne plus vous quitter. Si je ne me devais pas au bien-être de ma famille, cet espoir seul m'aurait fait faire tous les sacrifices d'argent, afin que cette affaire réussît et qu'enfin l'espoir de vous revoir se changeât en réalité. J'espère que vous m'écrirez ici, où je resterai encore environ deux mois. J'ai prié aussi Mr le Comte de m'écrire à Londres; vous pourriez le faire en même temps, et envoyer votre lettre pour moi sous le couvert de Mr Greuhm, que vous connaissez, en portant la dite lettre au département des relations extérieures à Berlin. J'espère, cher ami, que vous ne me refuserez pas

le plaisir de recevoir ici une lettre de vous. Adieu, je vous prie de présenter mes respects à Madame Witzleben, et de lui dire combien je serai enchanté de la connaître personnellement. Adieu cher ami, je vous embrasse comme je vous aime, c'est-à-dire bien fort. vale.

L. Cherubini

à Monsieur Monsieur Job Witzleben
Colonel des Chasseurs de la Garde
à Berlin.

IV *Paris 23 Septembre 1819*

J'ai été on ne peut plus charmé, et en même temps flatté, très cher et bon ami, d'apprendre par votre lettre du 11 courant, que vous m'avez cru digne d'être parrain de votre nouveau né. C'est une preuve de plus que vous me donnez de votre bonne amitié pour moi, et ce titre de parrain en resserrant encore nos liens, me rend tout fier, et me comble de joie. Je désirerais être instruit, quels sont les usages de votre pays, qui je crois sont différents du nôtre, pour rendre ce titre autentique, car je désire que rien ne manque à la qualité que vous avez eu l'amabilité de me donner; et en attendant, s'il faut que j'ajoute un nom à ceux que vous comptez donner, ou à ceux que votre enfant a déjà, je vous prie que ce soit celui de Louis, ou de Salvador, à votre choix, car sachez que je m'appelle aussi Salvador. Je vous prie aussi de remercier pour moi Madame de Witzleben de ce qu'elle a bien voulu me nommer son Compère. Mad^{me} Cherubini me charge de vous présenter à tous deux ses compliments affectueux, et mes enfants sont bien sensibles à votre bon souvenir pour eux.

J'ai appris par Mr Delattre, et par Spontini même l'engagement que ce dernier a contracté avec S. M. le Roi de Prusse. J'envie son sort, puisque il aura le bonheur d'aller dans le pays que vous habitez, où il vous verra sans cesse. J'aurais joui du même bonheur, si l'on m'eût accordé les appointements que je demandai il y a quatre ans; mais il paraît qu'on met plus de prix à avoir Spontini, puisque on lui donne 35 mille francs, tandis que j'avais demandé moins. Au surplus mon sort est fixé ici; et comme je n'ai point d'ambition je me contente du peu que j'ai, et dans tout cela je ne regrette que vous, mon très cher ami.

Je suis très sensible à l'inquiétude que vous m'avez témoignée sur ma santé, et sur celle de Mad^{me} Cherubini. En vous parlant de la mienne je n'ai pas voulu vous dire qu'elle fût positivement mauvaise, je vous faisais observer seulement que je prends des années, et qu'à mon âge on ne se porte jamais bien parfaitement. Quant à ma femme elle n'est pas positivement malade, mais elle éprouve beaucoup de faiblesse et quelques souffrances par suite d'une ancienne fausse-couche dont elle ne s'est jamais bien remise.

Adieu cher et bon ami; je vous recommande surtout, lorsque vos importantes occupations vous en laisseront le loisir, de me donner de vos nouvelles et de tout ce qui vous intéresse. En attendant, veuillez faire agréer mes hommages à Madame Witzleben.

Je suis tout à vous pour la vie de coeur et d'âme, en vous embrassant tendrement, ainsi que mon cher filleul.

L. Cherubini

à Monsieur Monsieur J. Witzleben
Général major, Adjudant Général
à Berlin.

Nur zweierlei Bemerkungen wollen wir hier an diese Briefe knüpfen.

Erstlich bedarf es wohl kaum der Hervorhebung, wie edel und sympathisch Cherubini als Mensch in ihnen erscheint, was den kleinlichen Mäkeleien gegenüber, die sich an einzelne wunderliche Seiten seines Charakters öfter geheftet haben, immerhin betont werden möge. Vor allem aber lehren sie uns die musikgeschichtlich außerordentlich wichtige, meines Wissens bisher nicht bekannte Tatsache, daß Cherubini damals beinahe der Unsrige geworden wäre, wenn man nicht, um ein blendendes Meteor zu fesseln, sich des vollen Glanzes eines Dauergestirnes wie er beraubt hätte. Spontinis Talent in Ehren, aber wer die beiden Meister wirklich kennt, weiß doch, daß sich der eine zum anderen verhielt, wie etwa Spohr zu Beethoven. Nicht nur um Cherubini selbst stünde es heute anders in deutschen Landen, wenn man ihn damals festzuhalten gewußt hätte. Wie dem aber auch sei, es ist nicht geschehen; und doch hatte Spohr recht: er hätte nach Deutschland gehört. Diesem Lande fällt neuerdings mehr als je die Rolle zu, großen Vaterlandslosen eine geistige Heimat zu bieten, doppelt und dreifach aber dann, wenn sie dem deutschen Geiste so verwandt sind wie der, dem es hier gegolten hätte.

Vor ein paar Jahrzehnten ist Cherubinis handschriftlicher Nachlaß für die Königliche Bibliothek in Berlin erworben worden. Die preußische Regierung beging damit, ohne es zu ahnen, einen Akt der Sühne dafür, daß man den Lebenden einst hatte ziehen lassen. Möge es aber auch zugleich einen Akt der Anspornung für unsere Künstler und Kunstgelehrten bedeuten.

Wenn die Stimmen über Cherubini, die wir in diesen Blättern vereinigt haben, wohl keinen Zweifel darüber lassen, daß alles, was nach ihm gekommen, den einzigen Wagner immer ausgenommen, vor ihm weichen muß, dann dürfen wir wohl fragen, ob unsere Musiker nicht einfach eine Pflicht versäumt haben, indem sie den Strom der Begeisterung, der unsere Großen einst fortriß, nicht in das breitere Bette des allgemeinen musikalischen Lebens und Empfindens hinübergeleitet und einem so überragenden Genius andauernd an der rechten Stätte und in seiner würdiger Weise zum Worte verholfen haben?

Noch können sie diese Ehrenschuld einlösen. Wie dies zu geschehen habe, darüber seien hier zum Schlusse wenigstens einige kurze Andeutungen erlaubt.

Am wenigsten einfach sind solche in Betreff unserer Theater. Doch steht soviel fest, daß der »Wasserträger«, der, wo immer er gegeben wird, bei würdiger Darstellung noch heute vortrefflich wirkt, ehrenhalber auf keiner Bühne fehlen sollte. »Medea«, die mir Wagner einst als »grandios« bezeichnete, wird zum mindesten als seltenere Ausnahmeerscheinung ebenfalls immer wieder ihre gewaltigen Erschütterungen wecken.[8]) Mendelssohns begeisterter Ausspruch über die »Abenceragen« erscheint mir noch heute als zu Recht bestehend, doch muß ich es Fachkundigen überlassen, zu entscheiden, ob eine Ausgrabung des in jedem Falle überaus wertvollen Werkes tunlich ist. Ganz ähnlich steht es um die übrigen Opern. Wenn nur überhaupt unsere Musiker Cherubini erst wieder kennen lernen wollten! Bisher ist das nicht der Fall gewesen. Von

einer ganzen Reihe, die mir das Leben nahe gebracht hat, hatten nur die wenigsten eine bescheidene Kunde von ihm, die über seine allerbekanntesten Werke kaum hinausging. Die Anakreon-Ouvertüre, der herrliche Chor aus Blanche de Provence und manches Verwandte sind ja freilich Kleinode, die zum Schönsten gehören, was wir in der Musik besitzen. Aber es ist noch längst nicht der wahre große Cherubini. Der ist schließlich doch in seiner Kirchenmusik zu suchen, in deren unendlicher Fülle sich noch ungeahnt reiche Schätze verbergen. Und wenn es doch einmal feststeht, daß jene königlichen Messen — ich nenne nur die Missa sollemnis in D-moll, die große Messe in F, die kleinere Krönungsmesse in A — daß vor allem das Requiem in C-moll, aber auch kaum minder das für Männerstimmen in D-moll den Höhepunkt der südlicheren, katholischen Strömung der neueren Kirchenmusik ebenso bezeichnen wie Bachs Passionen den der nördlicheren protestantischen, so sollte die einzig würdige Folgerung daraus um so mehr gezogen werden, als eine Wiederbelebung Cherubinis noch ungleich leichter zu bewerkstelligen ist, als eine solche der älteren Meister. Steht doch jener, auch darin ganz Beethoven verwandt, in Harmonik und Instrumentation, von allen übrigen Seiten seines Stiles zu geschweigen, so ganz auf der Höhe des modernen Empfindens, daß ohne jede leiseste Nachhilfe, wie sie anderen Meistern gegenüber namentlich in der Instrumentation oft unumgänglich erschienen ist, ihm die mächtigste Wirkung stets gewiß bleibt. So könnte denn der ganze erstaunliche Reichtum an Talent, den unsere jüngere Dirigentenschar, all das von Pracht und Glanz, was unser heutiges Orchester birgt, aller Fleiß und alles Können, alle Glut und alle Innigkeit unserer Gesangskörperschaften — Dinge, die wie oft Kunstschöpfungen zweifelhaftesten Wertes für einen kurzen Tageserfolg über den Abgrund ihrer eigenen Nichtigkeit emporheben — diesen erhabenen Offenbarungen christlichen und künstlerischen Geistes ganz unmittelbar in all ihrer Kraft und Fülle zugute kommen. Erst wenn jene hehren Meisterwerke ihren Ehrenplatz in unserem musikalischen Leben und vor allem bei den großen Festdarbietungen der Deutschen eingenommen haben werden, erst, wenn sie, vor allem immer wieder das Requiem, nicht mehr nur in dem Urteile der Kunstkenner, sondern im Erleben der ganzen künstlerischen Gemeinde, neben die großen Schöpfungen Bachs treten, wie sie es verdienen, erst dann wird Cherubini wahrhaft leben. Möchten diese Blätter das ihrige dazu beitragen, welche in jedem Falle den gänzlich Vernachlässigten unseren Zeitgenossen, die fürwahr große Gestalten auf allen Gebieten gebrauchen können, gebührend haben nahe bringen wollen.

1) Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905.

2) Als rühmliche Ausnahme muß hier eine Festaufführung der »Medea« erwähnt werden, die Herzog Ernst II. noch in seinen letzten Lebensjahren mit schönem Erfolge in Gotha veranstalten ließ. Ich selbst habe vor Jahren H. Vogl und seine Gattin mit mächtiger Wirkung in München als Jason und Medea gehört.

3) Das noch wiederholt in dieser Abhandlung heranzuziehende Buch von Bellasis ist das Werk nicht zwar eines bedeutenden und originalen Geistes, wohl aber tiefer Pietät, echten Verständnisses, großen Fleißes und ebensolcher Gewissenhaftigkeit. Die bedeutsameren Stimmen über Cherubini sind bei ihm ziemlich vollständig zusammengetragen. Einige wenige habe ich in der vorliegenden Arbeit noch hinzugefügt.

4) Im Grunde sagt dasselbe auch Richard Wagner (I, 246): »Beethovens Ouvertüre zu Fidelio ist der zum

Wasserträger unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren.« Wir brauchen ja nur zu bedenken, daß der Wasserträger der ältere war.

5) Die Stelle ist dem Nekrolog entnommen, den Berlioz unmittelbar nach dem Ableben des Meisters für das Journal des Débats schrieb, und der dann später auch in seine »literarischen Werke« übergegangen ist. Ich halte sie um so lieber fest, als die aus persönlichen Verstimmungen erwachsene Karikatur-Silhouette Cherubinis, die Berlioz in seinen »Memoiren« entworfen hat, im übrigen das Denkbare zur Schädigung, ja Austilgung des Andenkens Cherubinis in Frankreich beigetragen hat. Übrigens beginnt der genannte Nekrolog, der überhaupt hohen Lobes voll ist, bezeichnenderweise mit den Worten: »Das Leben dieses großen Komponisten kann jungen Künstlern in jeder Beziehung als Muster dienen.«

6) Unter ihnen muß ich hier vornehmlich einer vor kurzem dahingeschiedenen edlen Frau gedenken und ihr ein Erinnerungsmal, das sie in so mancher Hinsicht verdient, ganz besonders auch im Namen Cherubinis weihen: der Witwe Karl Hillebrands, der Seele der deutschen Kolonie in Florenz, ihr, der wohl kaum ein Deutscher von Bedeutung, welcher diese Stadt besuchte, fremd geblieben ist. Sie ist es nicht nur gewesen, die Bellasis' Biographie veranlaßt und stark beeinflußt, auch einen bedeutenden Teil des Materials dazu beigesteuert hat, sie hat auch seinerzeit durch Begründung einer Società Cherubini und Aufführung einiger seiner Hauptwerke (Messen) den Meister in seiner Vaterstadt auf kurze Zeit wieder zum Leben erweckt. Freilich kannte sie wohl damals das heutige Italien noch nicht. Als ich sie 1898 in Florenz besuchte, fand ich zwar die Società Cherubini noch am Leben, aber stark entgleist, dem Geiste ihres Eponymos entfremdet und völlig in moderne Bahnen geraten.

7) Eine schöne Charakteristik dieses ausgezeichneten Mannes findet sich in Treitschkes Deutscher Geschichte, Band II[a], S. 184.

8) Ich freue mich, zu sehen, daß die neuere und neueste Kritik gerade in ihren berufensten Kundgebungen im Punkte der »Medea« von der der Alten noch heute nicht abweicht. Richard Batka sagt in einer Besprechung des Werkes: (»Aus der Musik- und Theaterwelt«, Prag 1894, S. XXX): »Einen gewaltigeren Sturm des Außersichseins, wildere Gluten der Leidenschaft hat auch Wagner selten entfacht, und die wunderbare Phrasierung des Gesanges, die beredte Sprache der Instrumente, die jede Aktion, jeden Stimmungswechsel auf der Szene charakteristisch begleiten, zeigt, welch hohe Stufe die dramatische Musik einmal schon erreicht hatte.« Auch Batka spricht a. a. O. von einem »schmählichen Vergessen« Cherubinis.



Heinrich Wilhelm Wallau

Frühe Formen der semitisch-griechischen Buchstabenschrift und die Schrift der minoischen Kultur

Frühe Formen der semitisch-griechischen Buchstabenschrift und die Schrift der minoischen Kultur

Von Heinrich Wilhelm Wallau in Mainz

Es hieße ein von dem Gelehrten, dessen Ehrung diese Blätter gelten, warm gepflegtes Gebiet übersehen, wollte man »Schrift und Schriftwesen« außer acht lassen. Hat doch Prälat Schneider seit langen Jahren diesem weitverzweigten Gebiete die lebhafteste Teilnahme entgegengebracht. Seiner treffenden Beurteilung und eingehenden Kenntnis verdanken weite, dem Schrifttum, sei es als Forscher, sei es als Bildner sich widmende Kreise reiche Belehrung und fördernde Anregung. Die nachstehenden Ausführungen wollen daher zunächst einen bescheidenen Dankeszoll abstatten. Sie stehen aber vielleicht in ihren Absichten auch einem Wunsche des verehrten Freundes nicht fern und dürfen somit ihn um eine wohlwollende Aufnahme bitten.

◇ ◇ ◇

Ein vielumstrittenes Problem bietet die Frage der Herkunft der sogenannten phönizischen Buchstabenschrift, dieser unmittelbaren Vorläuferin des griechischen Alphabets und so der Stammutter aller westeuropäischen Schriftformen. Ohne Zweifel eine Frage von hohem allgemeinem Interesse, freilich auch von ungewöhnlicher Schwierigkeit. Ihrer Lösung sehen wir daher seit langem heiße Bemühungen gewidmet. Und doch hat bewundernswerter Gelehrtenscharfsinn den eigenartigen und vielgestaltigen Schwierigkeiten gegenüber sich nur zu bedingten, meist hypothetischen Ergebnissen durchzuringen vermocht. Die Entscheidung ist heute noch nicht gefallen; die Herkunft unserer Buchstabenschrift ist noch nicht ermittelt. Zwei für die archäologische Forschung überaus wichtige Ereignisse haben jedoch während der letzten beiden Jahrzehnte zur Förderung der Frage in der glücklichsten Weise beigetragen und sie der Lösung, wie es scheint, erheblich näher gebracht. Der eminenten Forscherarbeit Eduard Glasers und Arthur J. Evans' verdanken wir eine erhebliche Erweiterung des Gesichtskreises. Die Aufhellung der Vergangenheit des alten Arabiens, die Erschließung des ägäischen Kulturzentrums Kreta ist zum größten Teile das Werk der genannten Gelehrten. Man darf mit großer Wahrscheinlichkeit erwarten, daß die wissenschaftliche Ausbeute dieser großartigen Entdeckungen, neben anderem besonders die Aufhellung der Beziehungen Arabiens und Kretas zu den uralten Kulturmittelpunkten Babylonien und Ägypten, schon bald sichere Daten zur Erfindung oder zur Entwicklung der Buchstabenschrift bringen wird.

Als Anschauungsmaterial mögen daher auf der beigefügten Tafel die heute ältesten erreichbaren Formen der semitischen Buchstabenschrift mit der freilich noch unerklärten und erheblich älteren kretischen Schrift vereinigt werden. (Eine angemessene Erweite-

rung der Tabelle, sowie die Darstellung der Formen in großem Maßstabe behalte ich für Zwecke des Mainzer Museums vor.) Die nachstehenden, nur berichtenden Ausführungen wenden sich nicht an den Fachmann; sie gelten namentlich nicht etwa der Aufstellung von Hypothesen, sondern lediglich einer knappen Übersicht über den heutigen Stand der Frage, gestützt auf die hier und später verzeichnete Literatur.

1. Hugo Winckler, Die Völker Vorderasiens, »Alter Orient« I Heft 1, Lpzg. 1899
2. Karl Niebuhr, Die Amarna-Zeit A O I 2, 1899
3. Otto Weber, Arabien vor dem Islam A O III 1, 1901
4. Albert Šanda, Die Aramäer A O IV 3, 1902
5. Hugo Winckler, Die Euphratländer u. d. Mittelmeer A O VII 2, 1905
6. — Die babyl. Weltschöpfung A O VIII 1, 1906
7. — Vorderasiatische Geschichte, Lpzg. 1905
8. — Der alte Orient u. d. Geschichtsforschung. Mitt. d. Vorderasiat. Gesellsch. Berlin, 1906, 1
9. Wilh. Frhr. v. Landau, Die Bedeutung der Phönizier . . »Ex oriente lux« I 4, Lpzg. 1905

Die seit langem eifrig gesuchte Ableitung der Buchstabenschrift aus entsprechenden Hieroglyphen der babylonischen oder der ägyptischen Bilderschriftsysteme darf heute als allgemein aufgegeben angesehen werden. Das Verfahren war, wie Weber . . S. 14, hervorhebt, auf große Umwege angewiesen und mit allzu viel Phantasie und Fragezeichen belastet, um überzeugte Anhänger zu finden.

Nicht minder entschieden wird heute die »Erfindung« des Alphabets den Phöniziern abgesprochen. Durch die grundlegenden Arbeiten Hugo Wincklers ist die Geschichte Vorderasiens, namentlich auch die Beziehungen des Orients zu den Mittelmeer-Völkern, in neue, völlig veränderte Beurteilung gerückt worden. Im besonderen hat hiernach Frhr. v. Landau die Bedeutung des rührigen Handelsvölkchens der Phönizier von neuem gewertet. Ihr durch allerlei Zufälligkeiten der Überlieferung erwachsener Ruhm als Handelsunternehmer und Kolonisatoren hat sich recht beträchtliche Einschränkungen gefallen lassen müssen. Aber auch mit der Erfindung der Buchstabenschrift, die ohne Zweifel weit älter als die Blütezeit des Phöniziertums ist, haben sie nichts zu tun. Schon zu Beginn des dritten Jahrtausends vor Chr. besitzt im Orient die Kultur Babyloniens weltbeherrschende Kraft. Eine Erfindung Babylons ist ohne Zweifel die Verwendung der Tontafel als Schreibgerät. So hat die beschriebene Tontafel im zweiten Jahrtausend vor Chr. bezeichnenderweise allen vorderasiatischen Völkern beim Verkehr untereinander gedient. Daß aber die Buchstabenschrift älter d. h. nicht phönizischen Ursprungs sein mußte, war hieraus schon klar. »Die Verwunderung jedoch«, bemerkt Winckler, »welche die Entdeckung von zahlreichen Tontafel-Urkunden . . . auf Kreta in jüngster Zeit hervorgerufen hat, konnte nur der empfinden, welcher seinen Blick für die schon vorhandenen Zeugnisse alter Kulturbeziehungen verschlossen hatte und sich von althergebrachten Anschauungen leiten ließ.« Nicht minder einleuchtend sind ferner die Ausführungen Frhr. v. Landaus darüber, daß die Erfindung der Buchstabenschrift wesentlich anders gearteten Bedürfnissen entsprochen haben muß, als die verwickelte Keilschrift. Das Schriftwesen des Orients war in den Händen der oberen Gewalten: Priesterschaft und Königtum. Es wurde durch eine Kaste von Gelehrten gepflegt. An die Herstellung der Schriftsätze durch die »Zeugen«, die »Ältesten« der Bibel, war die rechtliche Gültigkeit geknüpft; so namentlich auch die der Urkunden

des geschäftlichen Verkehrs. Ein praktisches Interesse am Schreibwesen war demnach für den Geschäftstreibenden nicht vorhanden. Andererseits mußte sich jedoch das Bedürfnis nach Aufzeichnungen geltend machen, sobald ein Landwirtschafts- oder Handelsbetrieb über die allerengste Kleinwirtschaft hinauswuchs. Dafür aber genügten kurze Listen und Vermerke in den einfachsten Formen, die wohl mehr einer dürftigen Rechnungstabelle als dem wohlgestalteten literarischen Schriftstück der Zeit glichen. Aus solchen Bedürfnissen heraus muß sich im Zentrum aller Kultur, in Babylonien, zur Zeit der höchsten Blüte des geschäftlichen Lebens die Buchstabenschrift entwickelt haben. »Es würde ganz dem Wesen altorientalischer Gesellschaftsordnung entsprechen, wenn auch dort der Unterschied zwischen heiliger und gemeiner Schrift gemacht worden wäre«: die heilige Keilschrift dient zu den offiziellen Schriftstücken, während die weltliche Buchstabenschrift zu den Aufzeichnungen des Geschäftsmannes verwendet wird. Es deuten Anzeichen darauf hin, als ob dieser Unterschied selbst in Juda noch im 8. und 6. Jahrhundert vor Chr. bestanden hätte, wo die rechtsgültigen Urkunden in Keilschrift im Gegensatz zur »Menschenschrift« angefertigt worden wären. Daher sind nach Winckler auch die Gesetzestafeln Mosis vom Finger Gottes in Keilschrift geschrieben zu denken.

Auf anderen Bahnen und anderem Schauplatz bewegen sich die Ausführungen Webers ... S. 14, über die mutmaßliche Herkunft der Buchstabenschrift. Nach einer fesselnden Schilderung der von beispiellosen Erfolgen begleiteten südarabischen Reisen des österreichischen Gelehrten Dr. Eduard Glaser und dessen ganz hervorragenden Verdienste um die südarabische Altertumskunde gibt Weber zu der Frage nach der Herkunft der semitischen Alphabete folgenden Löseversuch. Die eigenartige Schrift der südarabischen Denkmäler zeigt viele Berührungspunkte mit den altsemitischen Formen, die bis ins 9. vorchr. Jahrhundert zurückreichen. Ihre Eigenart läßt jedoch die Vorstellung einer Abstammung der einen von der anderen nicht zu. Beide Alphabete müssen vielmehr auf ein gemeinsames Mutteralphabet zurückgehen und sich dann selbständig weiter entwickelt haben. Man hat die Wurzeln dieses Mutteralphabets bald in den Hieroglyphen Babylons und Ägyptens finden wollen, bald hat man in der hethitischen Bilderschrift die Vorlagen gesucht, ohne zu befriedigenden Lösungen zu gelangen. In den letzten Jahren sind Fritz Hommel und Hugo Winckler dem interessanten Problem auf ganz neuem Wege näher getreten. Beide Forscher gehen von der Voraussetzung aus, daß das große Bilderbuch der alten Welt, der gestirnte Himmel, den ältesten Arabern auch die Vorlage für ihre ersten Schreibversuche abgegeben hat und kommen völlig unabhängig voneinander zu dem Resultat, daß in der Tat die Namen der Schriftzeichen und ihre Anordnung im Alphabet astronomischen Ursprungs sind, und daß auch die Formen unter dem Einfluß der mythologischen Welt, die die alten Semiten sich am gestirnten Himmel lokalisierten, entstanden sind. Freilich setzt der ursprüngliche Lautbestand dieses Alphabets ein nichtsemitisches Volk als seinen Erfinder voraus, während wir bis heute urkundlich nur von westsemitischen Völkern wissen, daß sie im Besitz einer Buchstabenschrift waren. Das ursprünglich nichtsemitische Ur-Alphabet

scheint demnach in sehr früher Zeit von allen Semiten angenommen worden zu sein. Sicher steht, daß die Buchstabenschrift mindestens tief ins dritte Jahrtausend zurückreicht, denn die Völker, die seit dieser Zeit aus der Urheimat aller Semiten, aus Ost- und Innerarabien, auswanderten, sind von Anfang an im Besitz dieser Schrift gewesen. Soweit diese Völkergruppen in den direkten Bannkreis der altbabylonischen Kultur traten, verloren sie dieselbe jedoch wieder, während die Träger der neuen westsemitischen Kultur, die Kananäer einerseits und die südarabischen Minäer-Sabäer andererseits fern voneinander unter wesentlich verschiedenen Lebensbedingungen die ursprünglich gleichartige Schrift zu der selbständigen Entwicklung brachten, wie sie uns auf den bisher erreichbaren ältesten Denkmälern vom Anfang des ersten Jahrtausends vor Christus ab als etwas längst Fertiges und Abgeschlossenes entgegentritt; es ist die Schrift, die in der Folge der Zeiten, von den Griechen um die noch fehlenden Vokalzeichen vermehrt, die ganze zivilisierte Welt erobern sollte. Über die südarabische Schrift, ihr Verhältnis zum Norden und ihr Vordringen, sowie namentlich über die Beziehungen Arabiens zu den Kulturländern in den ältesten Zeiten vgl. Winckler, Mitt. d. VA. Gesellsch., Berlin 1906, 1, S. 82 ff.

Über das Alter der südarabischen Inschriften und ihrer Denkmäler, ja selbst über ihre relativen Altersunterschiede, lassen sich, so lange man keine einwandfreien Königslisten aufstellen kann, freilich nur Vermutungen aussprechen. Dem Entgegenkommen des Herrn Dr. Eduard Glaser verdanke ich über diesen wichtigen Punkt folgende Erläuterungen; er schreibt mir unterm 30. Mai 1906: . . »Die Erforschung der altjemenischen Denkmäler ist leider noch lange nicht so weit vorgeschritten, als daß wir von jeder einzelnen Inschrift das Alter bestimmen könnten. Noch weniger sind wir imstande, aus der Form der Buchstaben zu entnehmen, daß diese oder jene Inschrift älter oder jünger sei als eine andere; denn die Buchstabenformen scheinen nicht nur nach der Epoche verschieden zu sein, sondern auch nach der jeweiligen Gegend, so daß bisweilen gerade die jüngsten Texte uralte Buchstabenformen aufweisen und scheinbar auch umgekehrt . . . Für die Altersbestimmung brauchen wir neben der Schrift noch gar manches andere Kriterium . . . Irgend etwas Sicheres wissen wir also nicht. Nur im allgemeinen können wir vermuten, daß diese oder jene Buchstabenformen älter seien als andere, wobei aber fast in jedem einzelnen Falle die gewaltigsten Irrtümer unterlaufen können. Es hat sonach im gegenwärtigen Stadium unserer Kenntnis des Altjemenischen keinen wissenschaftlichen Zweck, haltlose Vermutungen auf Grund . . der Denkmäler als wissenschaftliche Behauptungen aufzustellen, Vermutungen, die die Wissenschaft eher in die Irre führen als fördern könnten . . Was wir zurzeit können, beschränkt sich auf vermutungsweise Angaben über das relative Alter der verschiedenen Buchstabenformen, immer Irrtum vorbehalten . .«

In hohes Altertum führt uns die Betrachtung der auf Kreta, dem Mittelpunkt der alten ägäischen Kultur, ausgebildeten Schrift wieder zurück. Die großartigen Entdeckungen auf Kreta beginnen mit der Loslösung der Insel vom Türkenregiment, mit

dem Jahre 1896. Sie haben seitdem die archäologische Forschung in wachsender Fülle vor kaum erwartete, weitausschauende Probleme gestellt. Hervorragend dankbare Aufgaben scheinen insbesondere dem Sprachforscher und dem Paläographen zu winken.

Arthur J. Evans, Knossos .. The Annual of the British School at Athens, London 1899/1900 bis 1902/03
Federigo Halbherr .. Haghia Triada, Phaestos .. Monumenti Antichi, XIII, S. 21 f., Milano 1903
Luigi Pernier .. Palazzo di Phaestos .. ebenda XII, S. 87 f., Milano 1902, ebenda XIV, S. 433 f., Milano 1904

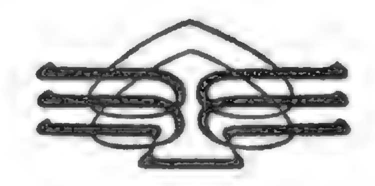
Aus den Berichten des glücklichen Entdeckers und gelehrten Forschers, Dr. Arthur J. Evans in Oxford, an dessen Namen sich die glänzendsten Erfolge auf Kreta knüpfen, seien hier über die Schrift der plötzlich ins hellste Licht aufgetauchten minoischen Kultur einige der bisher gewonnenen Daten herausgestellt. Die Funde der Tontäfelchen im Palaste von Knossos erweisen das Bestehen zweier Schriftarten: eines halbpictographischen Systems und einer hochentwickelten Linearschrift. Beide Systeme sind weit über die Insel verbreitet, wie Funde in Palaikastro, Phaestos und Gourniá beweisen. Funde der Jahre 1902 und 1903 ergaben, daß die Bilderschrift einer Periode angehört, die mit der ägyptischen XII. Dynastie (um 2000 v. Chr.) gleichzeitig ist. Nach einer Zerstörung des ersten Palastes gegen Ende des dritten vorchristlichen Jahrtausends erscheint in der Zeit des zweiten Palastes, um 1700—1500 v. Chr., die Linearschrift und zwar in zwei Parallelsystemen, A und B, die viele gemeinschaftliche Zeichen aufweisen und auf dem Bilderschriftsystem beruhen. Die A-Form der Schrift war gegen Ende der ersten Periode des späteren Palastes in Knossos im Gebrauch. Der späteren Zeit des zweiten Palastes gehört die B-Schrift des großen Depotfundes an. Die B-Formen scheinen jedoch nicht eigentlich eine Entwicklung aus den A-Formen zu bekunden. Sie bestehen vielmehr unabhängig nebeneinander; wie denn auch auffälligerweise die B-Formen einen noch näheren Zusammenhang mit dem bilderschriftlichen Vorbild zeigen als A. Beide Schriftformen dürften daher von gleichem Alter sein. Die während der letzten Zeiten des Palastes bevorzugte Verwendung der B-Schrift mag vielleicht durch politische Ursachen begründet sein. Die glänzendste Epoche des späteren Palastes (Zeit Thutmes III. um 1550 v. Chr.) war auch im Schriftverkehr durch Verwendung der zu großer Schönheit gelangten B-Schrift ausgezeichnet. Interessant ist die durch Evans' neueste Ausgrabungen (1905) festgestellte Tatsache, daß die B-Schrift auch in Knossos selbst, wie allgemein im übrigen Griechenland, bis in die jüngere mykenische Zeit in Gebrauch war, mithin noch einige Jahrhunderte nach der Überflutung des minoischen Kreta durch die neue Völkerwelle, deren Werk die Zerstörung der Paläste ist.

Herr Dr. P. Reinecke, dem ich für vielfache freundliche Unterstützung auch an dieser Stelle wärmsten Dank sage, teilt mir hierzu noch folgende Beobachtung mit. Unter Thutmes III. werden auf den Wandgemälden der Gräber häufig die als Träger mykenischer Kultur längst erkannten Männer aus dem Lande »Keft« genannt und abgebildet. Die Keftuleute bringen Vasen und andere Gefäße nach Ägypten, die mit den stilistischen Eigenheiten des Palaststiles von Knossos sich in genauester Übereinstimmung befinden. Diese Keftudarstellungen verschwinden jedoch mit Thutmes III., unver-

kennbar im Zusammenhang mit den gleichzeitig in Kreta sich abspielenden Ereignissen, zu denen auch die Zerstörung des Palastes von Knossos gehört.

Beide Schriftsysteme gehören offenbar einer einheimischen Entwicklung an. Eine und dieselbe, sicher nicht semitische Sprache herrschte im minoischen Kreta; sie geht weit zurück und ist vielleicht das in Präsos (Ost-Kreta) gefundene, in griechischer Schrift geschriebene »Eteokretisch«, das sich als nichtgriechische Sprache noch bis in die klassische Zeit erhalten hat. Gegen 70 Zeichen sind im gewöhnlichen Gebrauch. Von diesen sind zehn fast identisch mit den späteren cyprischen Silbenzeichen; ebenfalls zehn zeigen Ähnlichkeit mit griechischen Buchstaben. Überraschend wenig Berührungspunkte finden sich mit den Formen der ägyptischen und der auf Kreta selbst hergestellten Hieroglyphen. An Bildzeichen sind vorhanden: menschliche Hand, Hals, Haupt, gekreuzte Arme, fliegender Vogel, spitzer Becher, drei- und vierteiliges Gatter, Zaun, Thron mit hoher Rücklehne, Baum, Blatt. Die Zeichen haben wahrscheinlich Silbenwert und sind von links nach rechts geschrieben. Die Zahlen sind wie die ägyptischen dezimal; sie werden auch für Maße und Gewicht verwendet. Der Inhalt der Tontafeln, von denen Evans über 900 kopiert hat, betrifft vielleicht Kontrakte, richterliche Entscheidungen, Proklamationen, Mitteilungen oder gleichzeitige Chronik.

Überblickt man nach den vorstehenden Ausführungen den Stand der Frage, so tritt uns einerseits die Buchstabenschrift in den semitischen Alphabeten als ein offenbar längst abgeschlossenes System seit dem Beginn des ersten Jahrtausends vor Chr. in ununterbrochener Folge entgegen. Ohne Zweifel ist die Entstehung des anzunehmenden Ur-Alphabets erheblich älter; sie reicht sicher in das dritte vorchristliche Jahrtausend zurück. Wir kennen jedoch weder seine Formen noch seine Entwicklung. Auf der andern Seite steht die wahrscheinlich einem Silbenschrift-System angehörige kretische Schrift von sehr hohem Alter. Sie überdauert zwar das Ereignis, mit dem die hohe Blüte der minoischen Kultur abbricht, erlischt jedoch mit dem Auftauchen des semitisch-griechischen Alphabets, ohne, wie es bis jetzt scheint, erkennbaren Einfluß auf dieses oder gar auf die altsemitischen Alphabete ausgeübt zu haben. Wir sind daher für die Frage der Herkunft der griechischen Schrift und damit auch der unsrigen immer noch auf den Osten angewiesen.



Erläuterungen zur Tafel

Mark Lidzbarski, Handbuch der nordsemitischen Epigraphik, Weimar 1898.
Frederic W. Madden, Coins of the Jews, London 1881, Trübner.
Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen . . zu Berlin: Heft IV, Horn und Steindorff, Sassanidische Siegelsteine, 1891, Heft VII, Mordtmann, Himjarische Inschriften . ., 1893.

1. Inschrift des Königs Mescha von Moab, j. Paris, Louvre, 842 vor Chr. Nach Lidzbarski . . Taf. I.
2. Siloah-Inschrift von Jerusalem, j. Konstantinopel, Kais. Mus., um 700 vor Chr. Nach A. Socin und K. Foedisch, Ztschr. D. Palästinavereins XXII, 61, Taf. 2.
3. Panammu-Inschrift von Sendschirli, nördl. Syrien, j. Berlin, Kgl. Mus., um 731 vor Chr. Nach dem Papierabklatsch. Lidzbarski Taf. XXIII.
4. Die große Inschrift von Teima, nördl. Arabien, j. Paris, Louvre, um 500 vor Chr. Nach Eutings Schrifttafel in Mitt. a. d. orient. Smlg. . . IV. Lidzb. Taf. XXVII.
5. Inschrift aus Hadakan, nördl. von Sana, Jemen, j. Berlin, Kgl. Mus. (Nr. 1 = Glaser Nr. 302), 4. Jahrhundert vor Chr. (. . eher älter als jünger, Gl.). Nach dem Papierabklatsch. Mitt. a. d. orient. Smlg. . VII, Taf. IV.
6. Inschrift aus Rijam, Jemen, j. Berlin, Kgl. Mus. (Nr. 2669 = Glaser Nr. 803), 1. Jahrhundert vor Chr., 2. Hälfte (Gl.). Nach dem Papierabklatsch. Mitt. . . VII, Taf. II.

(Für das altjemenische Samekhzeichen, das mit szade zusammenhängende eigene Zeichen für sin, ferner für die auf die Aussprache zurückzuführenden Verschiebungen und Differenzierungen der Formen samekh-ksi und sin-schin-sigma, χ X u. a. vgl. die lehrreichen Ausführungen Eduard Glasers, Zwei Wiener Publikationen, M. Allg. Ztg. Beil. 1902, Nr. 187, S. 321, auch als Broschüre: Mchn. 1902, Franz. Glasers treffende Darlegung der graphischen Umbildung des altsemitischen Samekh [vgl. 3 und 4 der Tabelle] zu ס besitzt in der Bildung unserer Minuskel e aus E ein genaues Gegenstück. Hier hat der Schreiberzug die beiden oberen Horizontalhasten des E verbunden.)

7. a) Inschrift am Grabe der Beni Hezir, sog. Grabe des h. Jakobus, Jerusalem, 1. Jahrhundert vor Chr. Nach Lidzbarski Taf. XLIII, 2.
   b) 'A = die fünf Buchstaben ערביה der Inschrift von 'Arak-el-Emir (25 km nö vom nördl. Ufer des Toten Meeres), die heute als die älteste hebräische Inschrift in Quadratschrift gilt. 2. Jahrhundert vor Chr. Nach Lidzbarski Taf. XLIII, 1.
8. Krim, 1. Jahrhundert nach Chr. Nach Lenormant in der Tafel bei Madden, Coins . .
9. Mainz, Grabstein der Rebekka, T. Isaks, 1080 nach Chr. Museum. Nach dem Steine. Salfeld, Ztschr. f. hebr. Bibliogr. VI, 17, Frankfurt a. M., 1902.
10. a) Geritzte Schrift der Kanne aus einem Dipylongrabe in Athen, Museum, 8. Jahrhundert vor Chr. Nach Athen. Mitt. VI, 1881, Taf. III und XVIII, 1893, Taf. X.
    b) M = altgriechische Formen des 7. Jahrhunderts vor Chr. nach Maddens Tafel.
11. Das Alphabet des Balsamariums von Caere j. Rom, Vatikan, 7. Jahrhundert vor Chr. Nach Museo etrusc. vatic. I, Roma 1842, Taf. III. Zu den Formen von 10 bis 12 vgl. Deekes Tafel bei »Alphabet« in Baumeister, Denkm. d. klass. Altertums I, 50 f., München 1889.
12. a) Inschrift des sog. lapis niger in Rom, 6. Jahrhundert vor Chr. Nach der photogr. Wiedergabe in Notizie degli Scavi . . Roma 1899, S. 151 f.
    b) Geritzte Schrift der Fibel von Praeneste, j. Rom, 7. Jahrhundert vor Chr. Nach Mitt. d. D. archäol. Instituts 1887, II, 40.

Schrift	Inschrift
Altsemitisch	1. Mescha-Inschrift um 842 vor Chr.
	2. Siloah-Inschrift um 700 vor Chr. fast 3:2 der wirkl. Größe
Aramäisch	3. Panammu-Inschrift um 731 vor Chr. 1:2 der wirkl. Größe
	4. Teima-Inschrift um 500 vor Chr.
Südarabisch	5. Inschrift von Hadakan um 4. Jh. vor Chr. 1:2 der wirkl. Größe
	6. Inschrift von Rijam 1. Jh. vor Chr., 2. Hälfte 1:2 der wirkl. Größe
Hebräische Quadratschrift	7. Beni Hezir 1. Jh. v. Chr. Arak al Emir 2. Jh. vor Chr.
	8. Krim 1. Jh. nach Chr.
	9. Mainz 1080 nach Chr. 1:3 der wirkl. Größe
Griechisch	10. Dipylon-Kanne 8. Jh. vor Chr. III-7. Jh. vor Chr.
Griechisch-etruskisch	11. Caere-Alphabet 7. Jh. vor Chr.
Lateinisch	12. Rom, sog. lapis niger 6. Jh. vor Chr. ca. 1:12 und praenestinische Fibel 7. Jh. vor Chr.



